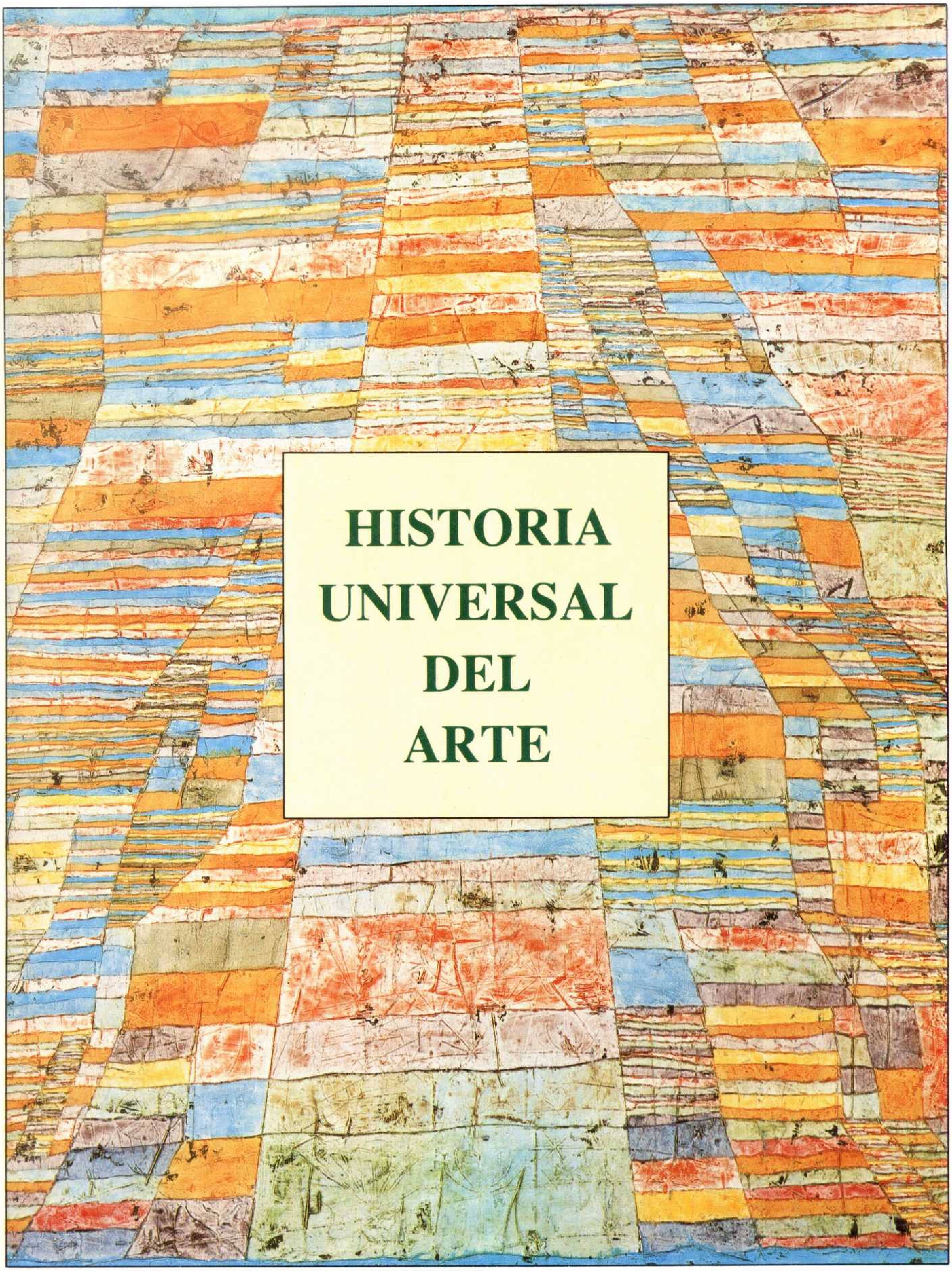
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

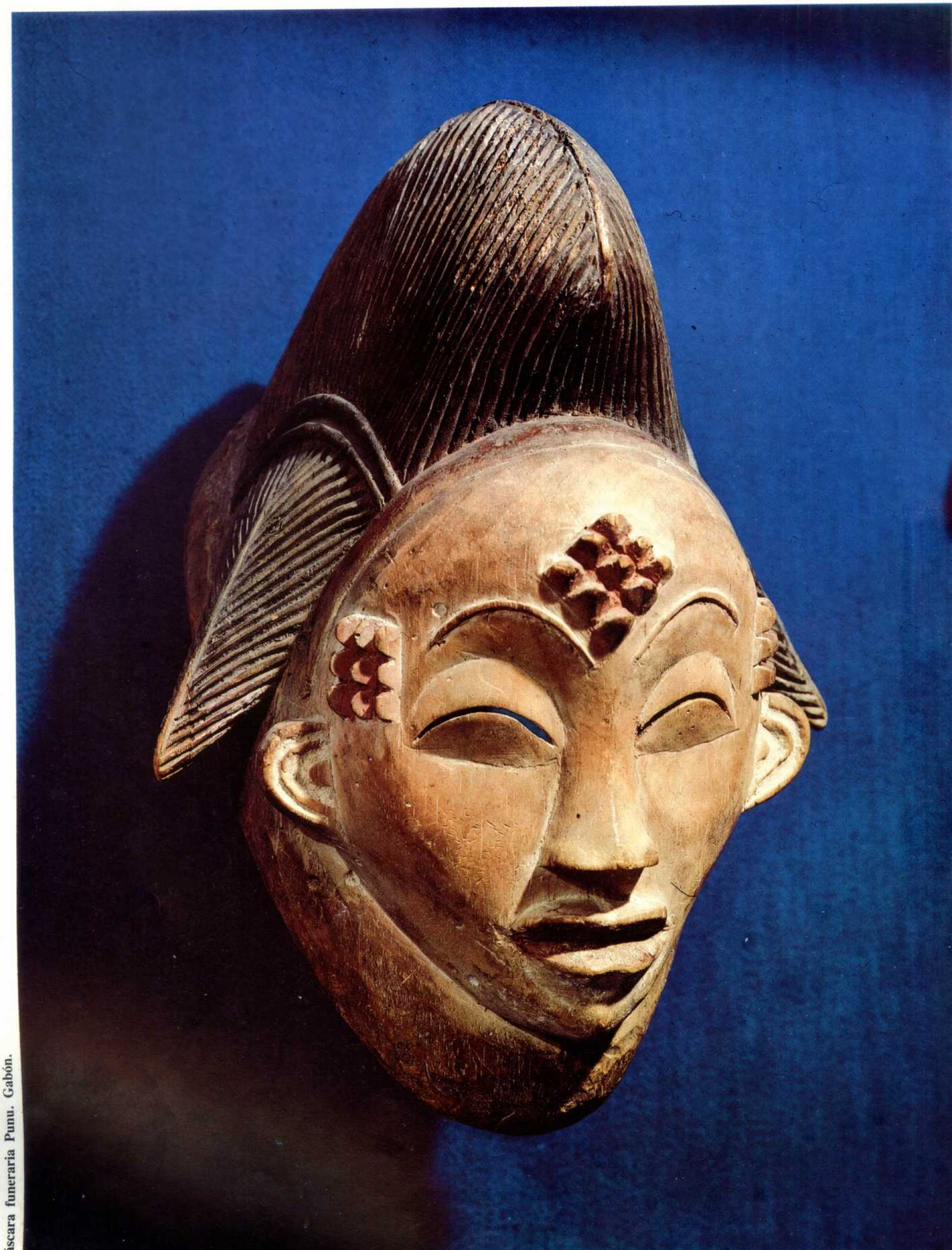






HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Calle principal y calle secundaria (Klee). Museum Ludwig. Colonia.



Máscara funeraria Punu. Gabón.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 4

sarpe



Evangeliario de Visherad (sgilo XI): *San Wescelao*. Biblioteca Nacional, Praga.

Esta obra es una realización de la
División Grandes Obras de SARPE

Redacción

Coordinan la obra:

Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey

Diseño:

Anita Sand.

Maquetación:

Belén Cela.

Documentación:

Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE.

En portada:

Jarrón árabe. Museo de la Alhambra, Granada.

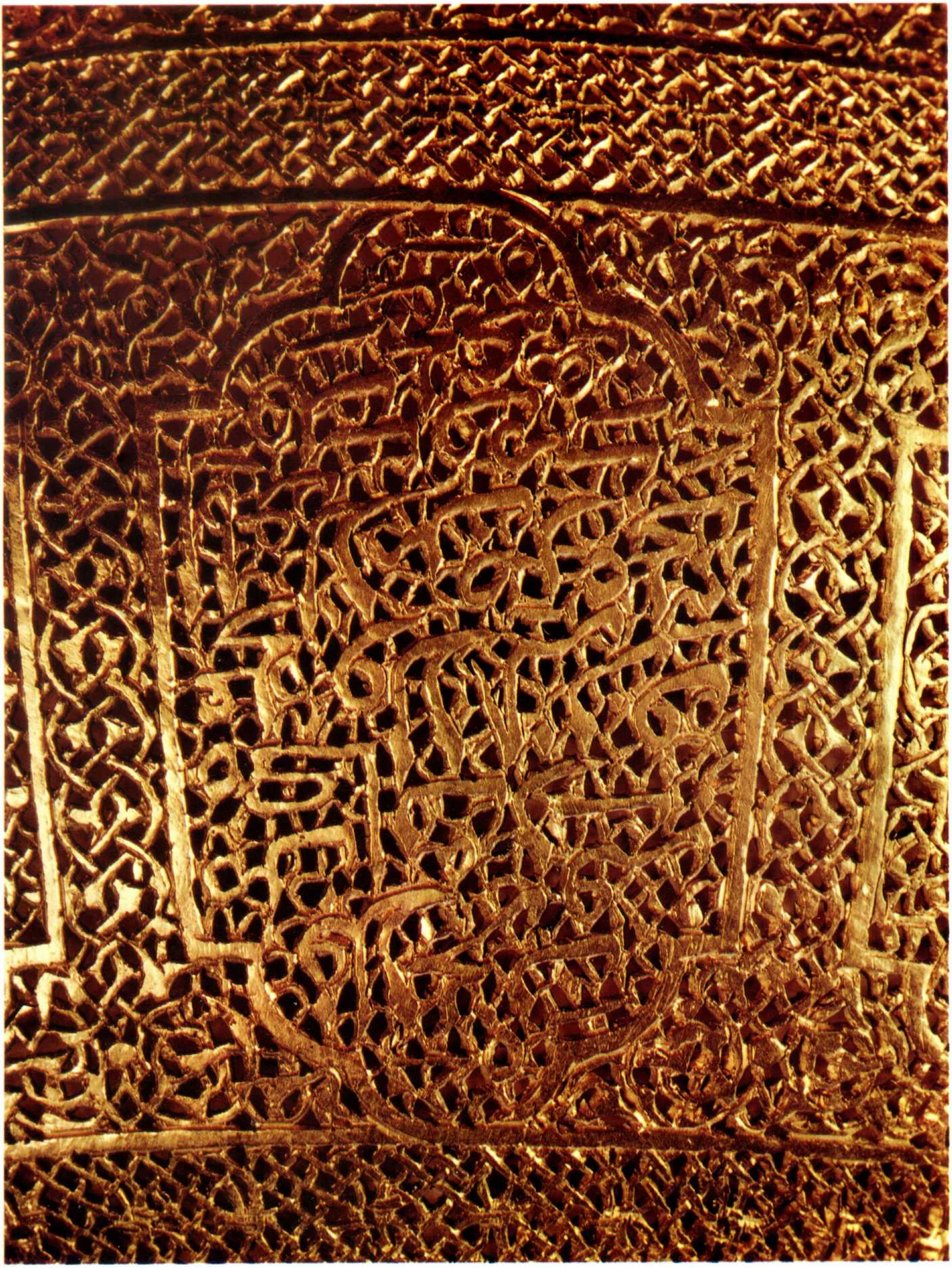
Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20.

Printed in Spain - Impreso en España.

Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20.

ISBN: 84-7291-592-1 (tomo IV) ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D. L.: M. 965-1984.



Detalle de lámpara de mezquita del siglo XIII. Colección privada, Cabul, Afganistán.

CONTENIDO

El volumen IV de la Historia Universal del Arte supone un valioso esfuerzo de documentación sobre culturas tan poco conocidas como la vikinga, esquimal, africana, de Oceanía y otras que presentan grandes dificultades a la hora de obtener el material gráfico y literario que pueda dar al lector una idea clara de su desarrollo artístico. Un problema similar supone el arte Anglosajón, en el que han influido pueblos como el danés, alemán y holandés. No obstante, y a pesar de estos problemas, el resultado obtenido queda reflejado en los estudios mayores y menores que se mencionan a continuación.

Estudios mayores:

Arte Anglosajón
Arte Vikingo
Arte Islámico
Arte Precolombino
Arte Indio Norteamericano y Esquimal
Arte Africano
Arte de Oceanía
Arte Carolingio

Estudios menores:

El estilo de Winchester
El barco funerario de Oseberg
Las alfombras ushak de medallón
La caligrafía en el Arte Islámico
Los códices mayas
Las vasijas con efigies mochicas
La escultura de la costa Noroeste
La máscara de Tyi Wara
Los bronces de Benin



Tumi de oro estilo chimú prehistórico. Museo del Oro, Perú.

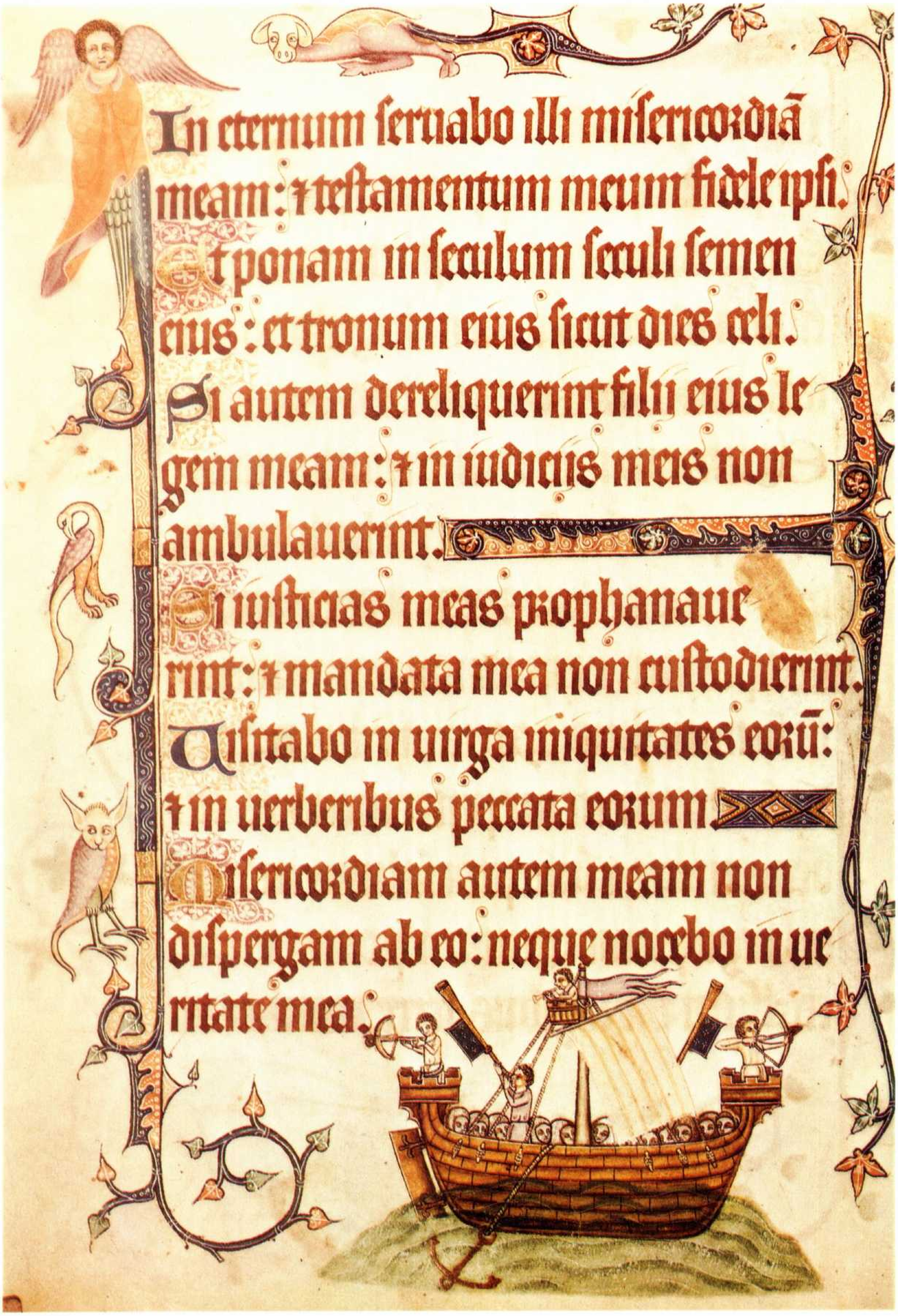


XXII

ARTE ANGLOSAJÓN



El Broche Fuller, plata nielada; c. 850. British Museum. Londres.

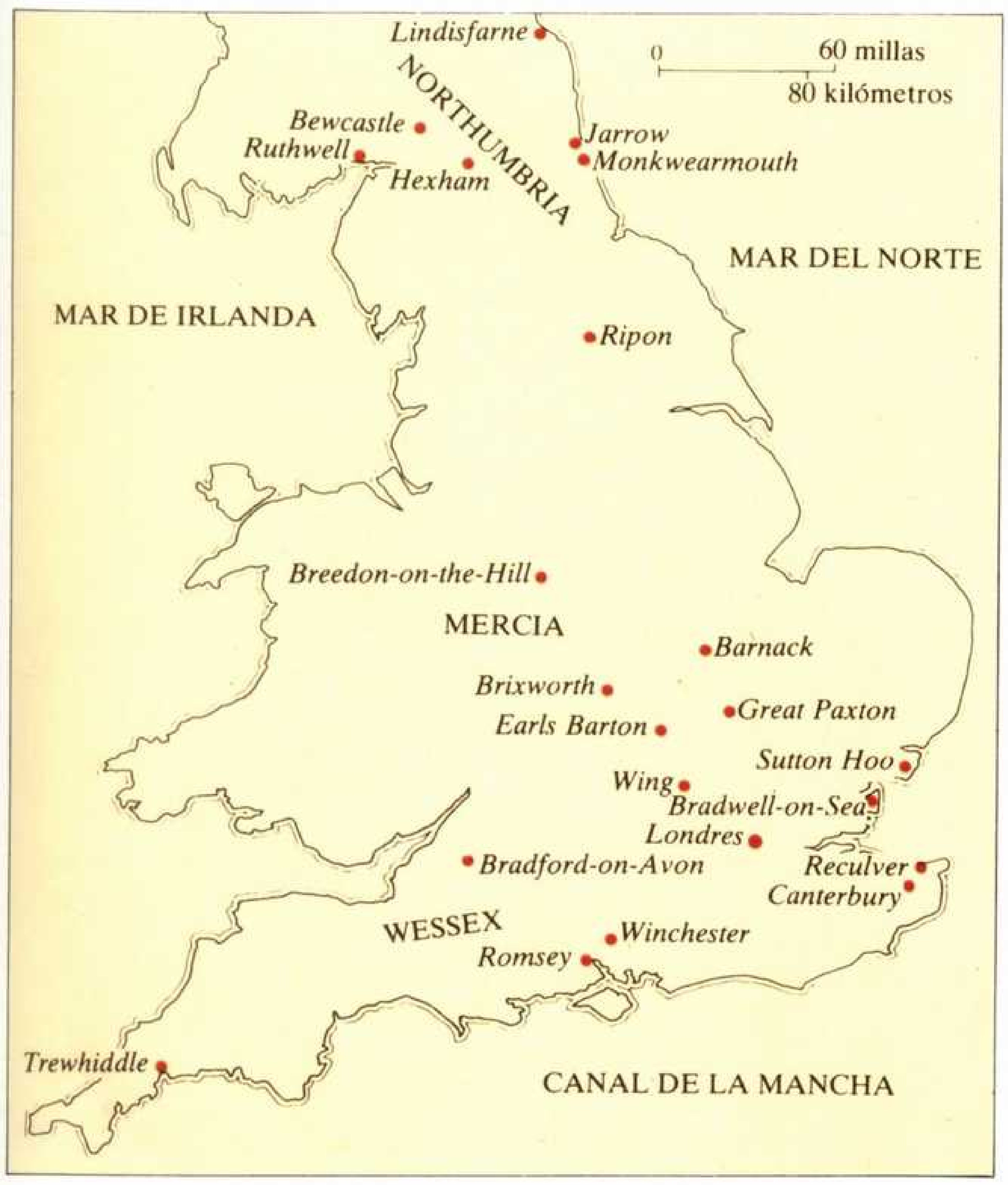


In eternum seruabo illi misericordiã
meam: ⁊ testamentum meum fidele ipsi.
Et ponam in seculum seculi semen
eius: et tronum eius sicut dies celi.
Si autem dereliquerint filij eius le
gem meam: ⁊ in iudicijs meis non
ambulauerint.
Si iusticias meas prophanaue
rint: ⁊ mandata mea non custodierint.
Uisitabo in uirga iniquitates eorũ:
⁊ in uerberibus peccata eorum.
Misericordiam autem meam non
dispergam ab eo: neque nocebo in ue
ritate mea.

EL pueblo que hoy llamamos anglosajón llegó a Gran Bretaña procedente del área geográfica que en la actualidad comprende Dinamarca, el nordeste de Alemania y el norte de Holanda. Las pruebas documentales y arqueológicas sugieren que estos hombres fueron empleados como soldados mercenarios, en primer lugar por los romanos y más tarde, tras la retirada romana del año 410, por los británicos romanizados. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo V, los mercenarios se habían alzado contra sus señores británicos y estaban invadiendo y colonizando todo el país.
El motivo de la invasión fue primordialmente la búsqueda de tierra cultivable. Los anglosajones eran agricultores que poblaban una nueva frontera, y, como tales, sus fines y su forma de vida pueden compararse con los de los colonos del oeste norteamericano en el siglo XIX. Debieron, pues, de haber viajado con sus armas, sus herramientas, sus ropas y sus joyas, pero probablemente, con poco más, y a medida que penetraban en el país y vencían la resistencia de la población local, debieron de ir estableciendo casas de labor y fundando pequeñas aldeas. Evidentemente, su situación no era lo suficientemente segura para organizar una producción artística. Además, durante la Edad Media el cristianismo fue el mayor estímulo que tuvo el arte, tal como lo conocemos en Europa occidental, y en las fechas de las

Salterio de Lutrell: barcos. Museo Británico, Londres.

La Inglaterra anglosajona.



invasiones los anglosajones eran paganos. Las artes de la pintura, la construcción en piedra, la escultura monumental y la producción de libros se desarrollaron en torno al Mediterráneo y se practicaron allí durante los últimos tiempos de la dominación romana. El cristianismo, que inicialmente fue religión del Mediterráneo oriental, adoptó estas artes y desde el Mediterráneo cristiano y particularmente desde la propia Roma se fueron aquéllas propagando. Por ende, durante esta primera época, pagana, no debemos esperar que los anglosajones produjeran pintura y escultura.
La historia del arte anglosajón se puede dividir en cuatro períodos. Durante el primero, el período de la invasión y la colonización, su arte se encontraba todavía estrechamente vinculado en estilo y en sus objetivos al de sus tierras de origen en el continente europeo. El contacto con el arte nativo celta y el romano-británico y con el arte cristiano en el tiempo de su conversión provocó un cambio, de suerte que para finales del siglo VII comenzó otra fase distinta. Se puede mantener que ésta fue la más importante del arte anglosajón, puesto que no sólo esta nueva síntesis de estilos dominó la producción artística en Britania, sino que fue exportada al continente europeo y tuvo un impacto considerable en el arte de Europa occidental en su totalidad. Durante el tercer período, la invasión danesa interrumpió la vida normal británica, paralizando importantes empresas artísticas y destruyendo muchos edificios y objetos de arte existentes. La conquista danesa del norte de Inglaterra, de la región oriental de los Midlands y de Anglia oriental significó que, durante su fase final, el desarrollo artístico anglosajón estuviera confinado al sur y al oeste de la isla.
Como siempre que se estudia el arte antiguo, la dificultad de entenderlo se complica con lo fortuito de la supervivencia de las muestras artísticas. Por ejemplo, sabemos por fuentes escritas que hubo pinturas e imágenes consagradas al culto religioso, como estatuas de oro y de plata de la Virgen y el Niño en las iglesias anglosajonas y, sin embargo, ninguna de éstas ha subsistido. La pintura anglosajona está representada únicamente por la iluminación de manuscritos, y la escultura de cualquier clase sólo por la talla en piedra. Por lo tanto, tenemos forzosamente una imagen incompleta de las dimensiones artísticas de aquella sociedad. Un problema que hay que añadir a los anteriores es que muchos de los objetos subsistentes son portátiles, de suerte que a menudo no hay indicación de cuándo o dónde fueron hechos.

El período pagano (450-650).—El arte anglosajón más antiguo que conocemos se encuentra casi todo él bajo la forma de joyería y armas decoradas, que por lo general se han recuperado en excavaciones. Los materiales más perecederos, las maderas y los tejidos, por ejemplo, no han subsistido. Por consiguiente, nuestra visión del arte de este período puede ser bastante unilateral. De todos los tesoros enterrados del primitivo arte anglosajón que se han podido rescatar hasta el momento, el que se halló en las excavaciones de Sutton Hoo, en el condado de Suffolk, resulta el más impresionante, y puede ser tenido como representativo del arte del período pagano en su fase de máximo desarrollo. Los hallazgos incluyen un amplio muestrario de objetos metálicos, muchos de ellos en un estado maravilloso de conservación, y casi todos muestran asombrosa perfección técnica y belleza. Los objetos y el barco en que fueron enterrados eran,



casi con certeza, posesiones de un solo hombre; probablemente un rey. El tesoro enterrado suele fecharse, gracias a las monedas encontradas con él, hacia mediados del siglo VII o muy poco antes. Su contenido se encuentra en el British Museum, Londres.

De todos los objetos de carácter doméstico, particular y militar encontrados en el tesoro de Sutton Hoo, las joyas personales son las más significativas y las que más nos ayudan a conocer este estilo. La mayor parte de estos objetos son de oro con incrustaciones de granates intrincadamente tallados y vidrio *millefiori*. Tanto los granates como el vidrio están incrustados sobre celdillas en *cloisonné* de oro. La joyería de granates parece haber tenido su origen en el seno mismo de las tribus migrantes procedentes del norte de Europa, como los longobardos, los francos y los anglosajones. De este modo, se hizo común en toda Europa occidental a partir del siglo V. Para el siglo VII se habían desarrollado estilos regionales y, en cierta medida, estilos nacionales, y muchos de los motivos hallados en Sutton Hoo siguieron utilizándose en el arte anglosajón durante la era cristiana.

En las hebillas curvas de Sutton Hoo hay tres ideas decorativas particularmente importantes que se utilizaron a la vez. Hay áreas rectangulares en los centros rellenas de incrustaciones de granates y de vidrio con bordes escalonados y dispuestas diagonalmente. Esta zona central está rodeada por una bordura de animales entrelazados. Éstos reciben un tratamiento abstracto y alargado y sólo son reconocibles por sus cabezas, que están vueltas hacia atrás, y muerden la masa de cuerpos entrelazados que queda detrás. En los extremos redondeados de las hebillas hay dos animales parcialmente superpuestos, que no están entrelazados como los de las borduras, de dimensiones mucho más naturalistas. También se encuentran animales parecidos, pájaros, monstruos en actitud de morder y figuras humanas estilizadas en la solapa del bolso de Sutton Hoo.

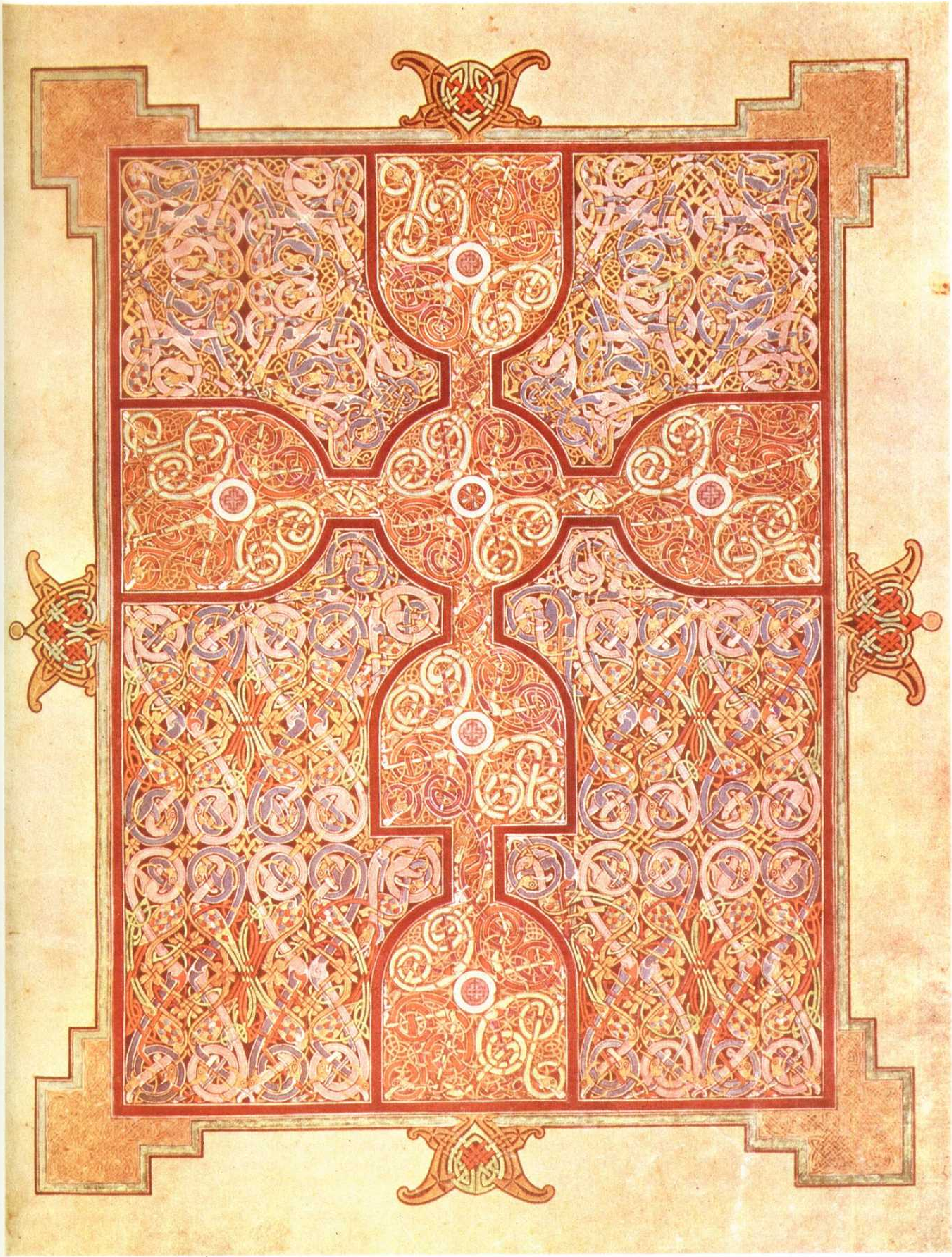
También procedente de este mismo tesoro, y de gran importancia como prueba del origen y señal que indica el

Las hebillas curvas con goznes encontradas en Sutton Hoo; mediados del siglo VII. British Museum, Londres.

futuro desarrollo del arte británico, hay tres cuencos colgantes. El origen de estos cuencos colgantes es cuestión debatida, pero está muy claro que los discos esmaltados que adornan sus bordes y sus centros son de procedencia o derivación celta. Es posible que para el año 600 los anglosajones hubieran añadido diseños celtas en espiral a su repertorio artístico, pero es igualmente posible que estuvieran utilizando artesanos nativos celtas. Las espirales en forma de trompeta y otros diseños espirales y curvilíneos fueron utilizados en Britania desde épocas anteriores a la conquista romana y continuaron haciendo su contribución propia al nacimiento de un notable arte cristiano a fines del siglo VII y comienzos del VIII.

El arte cristiano británico (c. 650-c. 850).—Desde los últimos tiempos romanos hubo una comunidad cristiana en Britania. Sin embargo, la Iglesia celta hizo pocos avances en materia de conversión de los invasores anglosajones, y no fue hasta el año 597, con la llegada de la misión presidida por San Agustín a Kent y con el arribo, poco más o menos contemporáneo, de las misiones irlandesas del norte de Inglaterra y sur de Escocia, cuando los anglosajones comenzaron a convertirse al cristianismo. La conversión tuvo una enorme importancia artística, así como una serie mucho más amplia de consecuencias culturales. Este hecho fue el responsable de la introducción de los libros y de las Iglesias, y, por ende, de las artes de la escritura, la

El Evangeliario de Lindisfarne: una página «tapiz»; 698. British Library, Londres.



pintura, la talla y la edificación en piedra. Además, ensanchó la perspectiva de los trabajos en metal, ya que a los artesanos se les pidió entonces que fabricaran arquetas, sagrarios y cruces, así como joyas de índole particular.
Los problemas surgidos por este cambio en el patrocinio de las artes se resolvieron de dos maneras distintas; en primer lugar, adaptando el arte indígena anglosajón y celta a los propósitos cristianos, y en segundo lugar, importando el arte cristiano de otros lugares e imitándolo. Es en la iluminación de manuscritos en donde mejor se observa esta evolución.
El Libro de Durrow (Trinity College Library, Dublín), así llamado porque en tiempos perteneció al monasterio de Durrow, en Irlanda, es estilísticamente el más antiguo de los libros ornamentados que subsisten. Contiene los cuatro Evangelios y fue escrito al parecer en Northumbria, aunque se ha pensado también que era irlandés. Tanto si es inglés como si es irlandés, se puede considerar como el punto de partida del desarrollo del arte de la iluminación de manuscritos de Northumbria, ya que los Evangeliarios de Lindisfarne y Echternach, llamados de igual modo por sus primeros lugares de situación conocidos, son, evidentemente, de la misma tradición artística *(véase* Arte Irlandés).
La decoración del Libro de Durrow se compone del símbolo de un Evangelista, una página «tapiz» y un juego de letras iniciales iluminadas para cada uno de los Evangelios, además de dos páginas «tapices» suplementarias, seis tablas canónicas decoradas y una página de «armonía» en la que se ven los cuatro animales de los Evangelistas juntos. Las páginas «tapiz» tienen unos motivos abstractos simétricamente diseñados, lo que produce una impresión parecida a una alfombra o suelo de mosaico, y están incluidas exclusivamente con el fin de enriquecer el manuscrito. Deben bastante en su diseño general a los trabajos en metal, como las hebillas de Sutton Hoo, o las placas de espirales celtas, y sin duda se hicieron con la intención de causar el mismo efecto. Los símbolos individuales de los Evangelistas —el León de San Marcos, el Águila de San Juan, el Buey de San Lucas y el Hombre de San Mateo— ocupan también toda una página completa cada uno. Son figuras tratadas de forma abstracta, como los animales y los seres humanos de la solapa del bolso de Sutton Hoo, en donde los contornos están simplificados, y se hace hincapié en el diseño, en particular en las cabezas alrededor de las coyunturas de las extremidades. La decoración de las palabras iniciales de los Evangelios está hecha casi por completo con espirales celtas. Este método de comenzar un texto lo enseñaron los misioneros irlandeses en Northumbria. El tamaño decreciente de las letras en las palabras preliminares y las formas en espiral también son características que se encuentran en libros irlandeses anteriores, como el Salterio, llamado el *Cathach* de San Columba (Royal Irish Academy, Dublín).
El Evangeliario de Lindisfarne (Bristish Library, Londres), escrito e iluminado en el año 698, es un libro mucho más rico todavía. Tiene más letras iniciales y también más páginas con tablas canónicas pintadas que el Libro de Durrow, e incluye retratos de los Evangelistas, cada uno de ellos junto a su símbolo. Además, las palabras preliminares iluminadas de cada Evangelio son mucho más grandes y ocupan toda una página. También hay mucha más variedad de motivos y mayor pericia en la ejecución que en el Libro de Durrow. Esto es particularmente visible en las páginas «tapiz», que tienen



El Evangeliario de Lindisfarne: retrato de San Mateo; 698. British Library, Londres.

unos entrelazados más finos y más intrincados y están pintadas con una gama mucho más amplia de colores. Quizá el aspecto más importante del Evangeliario de Lindisfarne sea, sin embargo, la prueba que dan de contactos artísticos con la región mediterránea. Esto se puede apreciar con la mayor claridad en los retratos de los Evangelistas. Sabemos por registros escritos que un gran número de libros, pinturas y otros objetos eclesiásticos italianos fueron llevados a Northumbria por Benedict Biscop, el abad Ceolfrith y San Wilfredo.
Uno de los libros adquirido por el abad Ceolfrith fue el *Codex Grandior* de Casiodoro. Éste era una Biblia de Italia meridional, escrita e iluminada en el siglo VI. Su decoración fue copiada en Monkwearmouth o en Jarrow c. 700, en una enorme y magnífica Biblia conocida con el nombre de *Codex Amiatinus* (Biblioteca Laurenziana, Florencia). Una de las miniaturas de Casiodoro, el retrato del escriba Ezra, sirvió también como modelo para el retrato del Evangelista San Mateo del Evangeliario de Lindisfarne. En realidad, toda la concepción del retrato del autor era mediterránea, y debió de ser introducida mediante libros italianos, tales como el *Codex Grandior* u otros de procedencia semejante.
Así, pues, para el año 700 había diversas tradiciones artísticas disponibles en Northumbria: la irlandesa, la celta, la anglosajona, representadas por los Libros de Durrow y de Echternach, y la tradición estrictamente

mediterránea del *Codex Amiatinus*. Los distintos estilos e ideas se fundieron en manuscritos híbridos, como el Evangeliario de Lindisfarne. De modo nada sorprendente, la gama de alternativas era muy similar en el campo de la escultura y de los trabajos en metal.

Como con los libros, la idea de la escultura monumental en piedra era mediterránea. Sin embargo, la forma principal en que se usó la escultura como ornamento, las cruces de piedra exentas, fue probablemente un producto indígena. Las dos grandes cruces de piedra que subsisten en Northumbria, las de Ruthwell y Bewcastle, fueron talladas probablemente en el último cuarto del siglo VII. La Cruz de Ruthwell está casi completa y alcanza una altura de 4,5 metros. Está tallada por ambas caras con figuras colocadas en paneles enmarcados, y por los laterales, con una ininterrumpida voluta de parra poblada de pájaros y animales. Tiene una inscripción en runas anglosajonas y en latín. Las escenas con figuras representan una curiosa selección de temas diversos. Entre ellas están los santos ermitaños Pablo y Antonio, alimentados por los cuervos en el desierto, un Cristo triunfante sobre los animales y María Magdalena llorando a los pies de Jesucristo.

Monasticismo y clasicismo.—Esta iconografía parece exaltar las virtudes del monasticismo en el desierto de las Iglesias copta e irlandesa. Sin embargo, el estilo es muy clásico. Las figuras, de hermosas proporciones, están talladas en altorrelieve y reflejan con claridad el estilo de la escultura romana o romano-británica. La voluta de parra también tiene origen clásico, pero en este caso parece influida por las formas vegetales más estilizadas habituales en el arte del Cercano Oriente de los siglos VI y VII. Como ocurre con la escultura de figuras, resulta difícil encontrar paralelos exactos, y es evidente que, quien quiera que fuera el tallista de la cruz, no hizo una copia servil de alguna obra de arte antigua, sino que fue un artista creador que empleó ideas viejas, pero modificándolas. Como en tantas obras de arte anglosajonas, hay en ésta una simplificada belleza de trazado que concede gracia y vigor a la decoración.

La Cruz de Bewcastle es parecida por su trazado y estilo, pero las escenas con figuras se circunscriben al frente del cuerpo. Al respaldo hay una decoración de volutas de hojas de parra, completada por unos entrelazados en los laterales. La talla es en relieve más superficial, pero posee aún la grandiosidad de la Cruz de Ruthwell. Aquí apreciamos la fusión del estilo con figuras mediterráneas y los entrelazados insulares tan patentes en el Evangeliario de Lindisfarne.

Sin embargo, el monumento anglosajón más notable de la interrelación de diferentes culturas es la arqueta Franks (British Museum, Londres). Es una caja de unos 23 centímetros de largo que parece, a juzgar por sus inscripciones, provenir del nordeste de Inglaterra. Está hecha con plaquitas de barbas de ballena talladas con temas tan diversos como Wayland el herrero asesinando al hijo del rey Nithad, a Tito capturando la ciudad de Jerusalén y la Adoración de los Magos. Este ferviente eclecticismo es propio del renacimiento northumbriano y su mayor contribución a la historia de la cultura europea, puesto que conservó para el futuro tanta parte del pasado clásico y dio un impulso completamente inesperado al arte y a la literatura cristianos del norte de Europa.

El arte del siglo VIII en Canterbury, donde San Agustín estableció su sede arzobispal, está representado por dos manuscritos: uno, un evangelio que se encuentra en Estocolmo (Biblioteca Real) y conocido como el *Codex Aureus,* y el otro, un salterio que está en la British Library de Londres, al que a menudo llaman *Salterio Vespasiano*. La iluminación de ambos es bastante diferente en estilo de los demás ejemplos de Northumbria. David y sus músicos, en el *Salterio Vespasiano,* y los evangelistas, en el *Codex Aureus,* no se muestran silueteados sobre el blanco de la página, sino que tienen colores de fondo. Éstos, en dos o tres amplias bandas, no dejan visible ningún blanco en las páginas y son de efecto bastante pesado. Las figuras, en particular



La Cruz de Ruthwell: panel con el Triunfo de Jesucristo sobre las bestias; c. 675-700. Ruthwell, Dumfries y Galloway.



sus vestiduras, están dibujadas con mucha más solidez y se emplea algo de sombreado. Pero el moldeado se logra en gran parte pintando los pliegues y los contornos con una gruesa línea oscura. Este es el estilo más escultural de figuras que los pintores anglosajones lograron jamás. En muchos aspectos es bastante pesado, e incluso la decoración en forma de las usuales espirales y entrelazados celtas resulta menos estimulante que otros anteriores trabajos del norte de Inglaterra. Parte de la causa de estas diferencias radica en los modelos disponibles para hacer copias. Un Evangeliario que se encuentra en Cambridge (Corpus Christi College Library) parece que fue un obsequio para su misión en Kent. Se ha demostrado que este libro italiano de fines del siglo VI ejerció un efecto perdurable sobre el arte en Canterbury, y ciertamente influyó en la disposición de los retratos de los evangelistas en el *Codex Aureus,* en donde los símbolos están en lunetas sobre aquéllos, que aparecen sentados de frente. También resulta claro, si juzgamos por ciertas formas de follaje y palmas, que habían llegado a Kent formas de arte de lejano origen mediterráneo oriental.

La Cruz de Reculver, cuyos restos se encuentran ahora en la catedral de Canterbury, es la única pieza de escultura procedente del sudeste de Inglaterra digna de destacar que queda de este período. Las opiniones acerca de su fecha van desde las que la sitúan en el siglo VII hasta las que la colocan en el siglo IX, y esto puede indicar que los fragmentos no pertenecen todos a un mismo objeto ni se hicieron en la misma época. Sin embargo, los estilos pertenecen claramente a la primera fase del arte anglosajón y muestran algunas similitudes con las esculturas de la región de Mercia y la de Northumbria. Algunos fragmentos muestran, algo modificada, la postura de puntillas y las rodillas dobladas de la escultura de Mercia, mientras que en otras la vestimenta está mucho más ordenada y posee la clásica figura de Northumbria.

No existe duda de que ciertos libros espléndidamente decorados que quedan del período del 750 al 850 son de la región de Mercia, pero por desgracia no existe ninguna base firme para aseverar cuáles de ellos lo son. Por consiguiente, es más seguro intentar definir el arte de Mercia en relación con la escultura. La colección más amplia se encuentra en la iglesia de Breedon-on-the-Hill, del condado de Leicester, y quizá data de finales del siglo VIII o comienzos del IX, lo que la hace unos cien años posterior a las cruces de Northumbria. La talla es mucho más viva que la de las cruces de Ruthwell y Bewcastle, pero posee menos fuerza como monumento y menos pureza de línea. Hay un gran sentido del movimiento, particularmente en los restos de un friso de reducido tamaño (cerca de 20 cm. de alto), en donde fantásticos animales, pájaros y seres humanos se entrelazan con plantas y volutas. Los diseños son asimétricos y poseen una animada inventiva, muy distinta de la escultura del norte. Además de estos relieves decorativos, hay varios paneles en Breedon, y también en Fletton y Castor (condado de Northampton), que tienen figuras erguidas y de media talla bajo arcos. Como contraste con las mesuradas figuras de Ruthwell, estas otras bailan de puntillas y gesticulan con sus largos y

El Salterio de Vespasiano: David y sus músicos; c. 750. British Library, Londres.



El cuenco de plata de Ormside: detalle que muestra la decoración en repujado; c. 800 (?). Yorkshire Museum, York.

finos dedos. Tienen un aire de refinamiento y una elegancia amanerada que demuestra que se buscaban efectos totalmente nuevos y sugiere que una estética cortesana era ahora más apropiada que la grandiosidad heroica tan patente en Northumbria c. 700.

Sin embargo, no es seguro que las características de esta escultura reflejen el gusto de Mercia en vez de ser sintomáticas del primitivo arte anglosajón en su última fase. Por lo tanto, cuando se confronta con la hermosa plata repujada del cuenco de Ormside (Yorkshire Museum, York), que tiene mucho de la viveza de la escultura de Breedon, resulta difícil decidir si es realmente de Mercia o simplemente aglosajón, de c. 800. Exactamente el mismo problema se plantea con algunos libros profusamente pintados y decorados, como el llamado Evangeliario Barberini (Biblioteca Vaticana, Roma). En sus letras iniciales tiene extraños animalitos fantásticos que recuerdan el friso de Breedon, pero está lejos de ser seguro que esta similitud indique proximidad del lugar de origen en vez de una simple fabricación contemporánea. Está claro que este problema surge debido a que los libros y los objetos preciosos pequeños podían llevarse con facilidad y porque sólo ha quedado una diminuta selección de obras hecha por el azar. No obstante esto, además de servir para recordarnos de manera poco grata cuán poco sabemos realmente, también puede indicar que, aunque hubo diferencias, por ejemplo, entre el arte de Northumbria y el de Kent, la producción artística anglosajona en su conjunto mostró considerable uniformidad de estilo y motivos.

No subsiste arquitectura civil. Todo lo que sabemos de las casas y de los edificios públicos anglosajones proviene de descripciones que se encuentran en la literatura de aquellos tiempos y de excavaciones arqueológicas modernas. Así, pues, aunque se puedan recuperar los trazos a nivel del suelo de edificios de madera, rara vez tenemos información acerca del número de pisos o los diseños de puertas y ventanas. Por fortuna, la situación no es tan oscura en el caso de las edificaciones religiosas. Con la llegada del cristianismo se volvían a construir edificios de piedra en Inglaterra por primera vez desde el hundimiento de la civilización romano-británica y podemos contar con algunos buenos fragmentos. Las iglesias de los siglos VII y VIII caen dentro de dos

grupos geográficos, el septentrional y el meridional, y aunque, como en el caso de las pinturas de manuscritos, hubo diferencias entre ellos, poseían trazos bastante similares y utilizaban el mismo repertorio de ideas.

Fundamentalmente, la primitiva iglesia anglosajona consistía en una estancia rectangular de techo alto para la nave, con un presbiterio de aproximadamente la mitad del tamaño de la nave, hacia el oriente. Hacia el norte y el sur de esta alta estructura central, había unas pequeñas estancias llamadas, tanto colectivamente como en singular, *porticus*. Sabemos que personajes importantes fueron enterrados en ellos, por ejemplo, San Agustín y el rey Etelberto en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Canterbury, pero quizá se utilizaron más normalmente como pequeñas capillas para oraciones privadas. El acceso a estos *porticus* se hacía desde el cuerpo central de la iglesia a través de puertas pequeñas. La puerta principal de la iglesia solía estar orientada hacia el poniente y o bien tenía un atrio cubierto o, si no, estaba situada en la base de una torre situada a poniente. Los edificios eran de tamaño reducido; la nave raras veces excedía los 18 por 12 metros y solía haber, por lo general, de tres a cuatro *porticus* a cada lado de aquélla.

De las iglesias del sur de Inglaterra sólo la de Bradwell-on-Sea, en Essex, conserva unos muros considerables. Aunque, hablando con propiedad, sólo queda la nave, se pueden ver huellas de las paredes de los *porticus* perdidos y del atrio occidental, y es posible reconstruir su altura y su posición. En la pared oriental también se pueden ver restos de una triple arcada que formaba una cancela que separaba la nave del presbiterio. Sobre los techos de los *porticus* circundantes se situaron unas cuantas ventanas en los muros de la nave. Encontramos la triple arcada utilizada como cancela ante el presbiterio en Reculver y también, aparentemente, en Brixworth, condado de Northampton. Estas dos iglesias tienen un ábside en su extremo oriental. Por desgracia la disposición del lado oriental de la iglesia de Bradwell no está clara. La iglesia de Brixworth está completa, excepto por la pérdida de su *porticus* y por la remoción de la triple arcada. Como en la iglesia de Bradwell-on-Sea, se reutilizó material de edificios romanos. Los *porticus* de Brixworth estaban unidos entre sí mediante puertas que daban la impresión de embrionarias naves laterales a cada lado de la principal. Hacia occidente había una torre de dos pisos flanqueada por dos altos *porticus*. El propósito de esta complicada estructura se desconoce, pero es evidente que se tomaron mucho trabajo con ella.

Muy poco nos queda ya de las iglesias erigidas por San Wilfredo en Ripon, York y Hexham, pero las descripciones que de ellas tenemos indican que una de las iglesias de Hexham tenía naves laterales con columnas. Ripon, por el contrario, tenía en apariencia la planta habitual con *porticus*, y tanto la de Ripon como la Hexham poseían criptas orientadas hacia el este, que son las únicas partes de las iglesias primitivas que aún existen. En Jarrow y en Monkwearmouth hay restos de los monasterios gemelos de Benedict Biscop. La torre del de Monkwearmouth resulta particularmente notable.

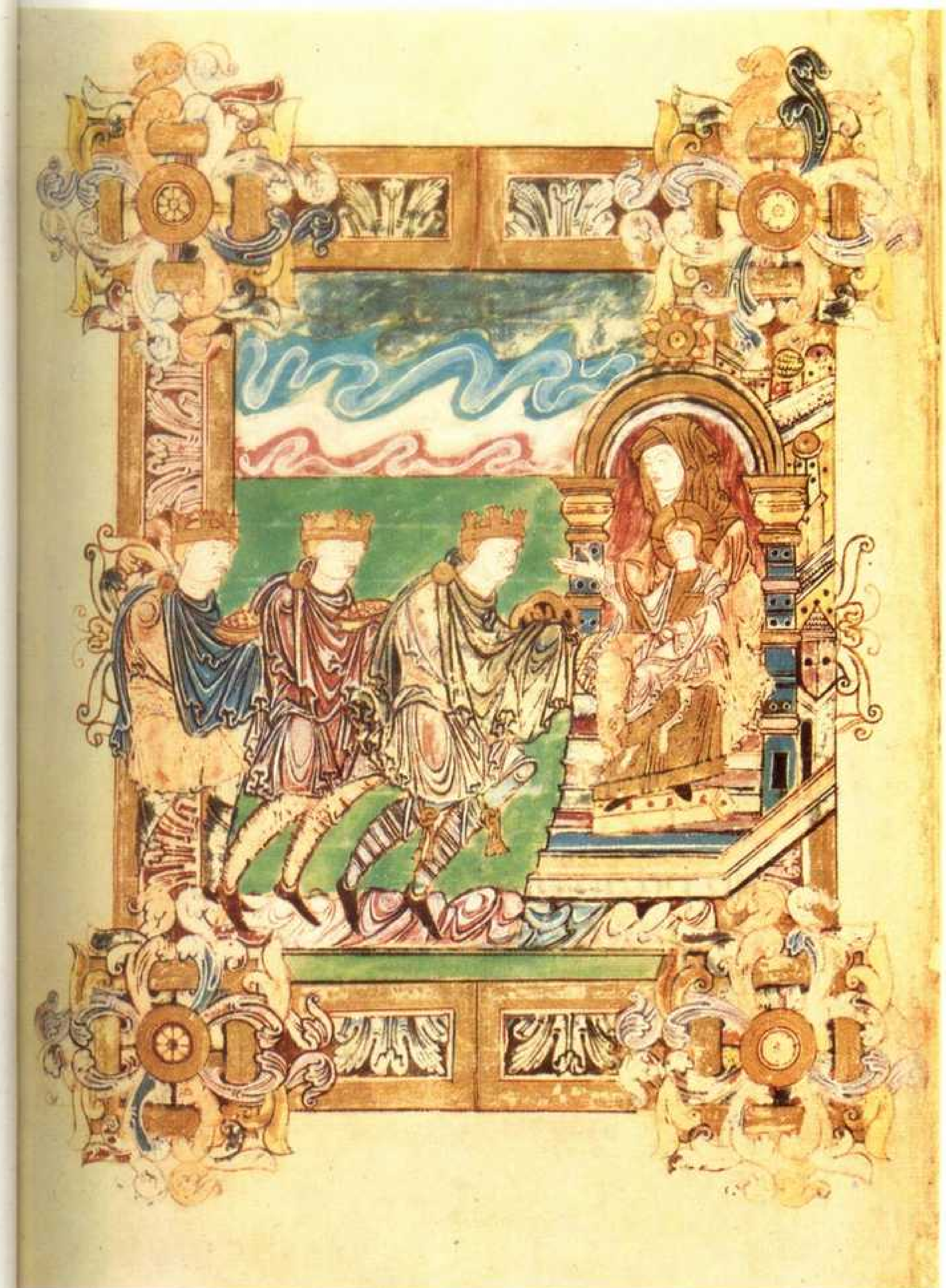
Como en Brixworth, este monasterio tiene dos pisos, el más bajo de ellos tiene un atrio de entrada con una bóveda de cañón y fustes invertidos que sostenían los arcos. Prácticamente, nada queda del primitivo edificio monacal de Monkwearmouth o del de Jarrow ni, realmente, de ninguna de las otras iglesias de que hemos tratado hasta ahora. Sin embargo, las excavaciones indican que había grandes salas de piedra, probablemente el refectorio, el dormitorio y la sala capitular hacia el sur. En este caso, no estaban agrupados en torno a un claustro cuadrado como en los edificios conventuales posteriores. En lugar de ello, en el caso de Jarrow, que es probablemente el posterior de los dos, formaban una larga línea que corría paralela a la iglesia.

Las incursiones de los daneses (c. 850-c. 950).—El período de c. 800 fue testigo de dos acontecimientos importantes. Uno fue el nacimiento del Imperio de los francos, poderosamente expansionista, bajo Carlomagno, que llevó a un importante resurgir de las artes, el llamado «Renacimiento Carolingio» o *renovatorio*, como fue llamado en su tiempo. El segundo factor, que ejerció un efecto más directo e inmediato sobre los anglosajones, fue el inicio de las incursiones de los daneses, que amenazaron la seguridad de la vida y la hacienda a todo lo largo de las costas de la Europa Occidental. Los monasterios y las iglesias, con sus ricas colecciones de ornamentos de oro y de plata, sus libros y sus tapices, fueron presa fácil de los depredadores daneses y, de no haber mediado la exportación al continente europeo de libros y obras sobre metal anglosajones, se habría conservado todavía menos de la cultura inglesa primitiva. Por fortuna, y gracias a la actividad misionera de santos anglosajones como San Bonifacio y San Wilibrordo en Alemania y los Países Bajos, cierto número de obras de arte llegaron al extranjero desde Inglaterra, y algunas de ellas, como el Libro de Echternach, por ejemplo, aún existen (este último, en la Bibliothèque Nationale, París). De mayor importancia aún fue el que Carlomagno empleara a Alcuino de York como principal hombre de estudio y consejero cultural de la corte de los francos, puesto que, por mediación suya, una buena parte de la literatura y de la erudición recuperada en Italia por los ingleses volvió de nuevo al continente europeo antes de que la misma Inglaterra sufriera a manos de los invasores bárbaros.

Aun cuando la sociedad inglesa sufrió un grave quebranto por culpa de los atacantes daneses, la producción artística no se detuvo del todo. Pero sólo los joyeros parece que produjeron obras de arte durante esta convulsa época. Una vez más, no disponemos de piezas fechadas con certeza, pero el tesoro de Trewhiddle, procedente de Cornualles, parece que fue enterrado c. 875. El estilo de este tesoro se define como imitación del arte tardío de Mercia. La mayor parte de las piezas, que ahora se encuentran en el British Museum, Londres, están hechas de plata nielada, que aparentemente era una técnica favorita de aquel período. También de plata nielada y de un estilo parecido es el Broche Fuller, del mismo museo. Las figuras de este broche confirman la impresión que producen los animales entrelazados que este estilo imitó del arte anglosajón anterior.

A fines de la década de 870 se produjo un momento decisivo para la supervivencia de la Inglaterra anglosajona. Los daneses estuvieron a punto de conquistar todo el país, y sólo una brillante acción militar de retaguardia ejecutada por Alfredo el Grande, rey de Wessex, impidió que se consumara la dominación total. El punto determinante fue la victoria obtenida por Alfredo en Edington en el año 878. También en la cultura el reinado de Alfredo demostró ser un punto decisivo.

El rey era ferviente pedagogo, y él mismo tradujo del latín al inglés textos cristianos importantes, como el



El Benediccional de Ethelwold: la Adoración de los Magos; c. 973. British Library, Londres.

Cuidado Pastoral del Papa San Gregorio y los *Soliloquios* de San Agustín, para hacerlos asequibles a un mayor número de personas. Los manuscritos resultantes no estaban profusamente decorados, pero las pocas letras iniciales que hay en ellos dan prueba de un cambio de interés desde el entrelazado abstracto de años antes hasta motivos ornamentales de follaje primitivo que habría de ir aumentando de tamaño y calidad en las generaciones sucesivas.
El rey Alfredo murió en el año 899, tras haber restablecido el dominio anglosajón por lo menos en una gran parte del territorio de Inglaterra. Con esta mayor seguridad, una vez más comenzó la producción de objetos suntuarios, aunque aquélla no se desarrolló por completo hasta la segunda mitad del siglo X. Pero para la segunda década de este siglo parecía evidente que, por lo menos en Wessex, había acontecido un cambio de estilo y una pleitesía artística. Los dos objetos principales que prueban esto son una estola y un manípulo bordados en Winchester entre los años 909 y 916 y ofrecidos más tarde al santuario de San Cutberto, así como algunas pequeñas iluminaciones añadidas a un salterio probablemente durante el reinado de Athelstan (924-939). Ambos objetos indican vínculos artísticos con el Imperio carolingio. Más específicamente, el follaje y el estilo de la figura parece derivarse de las iluminaciones de los manuscritos de la Escuela de la Corte de Carlomagno, como el Evangeliario de Soissons (Bibliothèque Nationale, París). Por otro lado, la iconografía de dos de las escenas del Salterio parecen ser, en última instancia, de origen bizantino, y no podemos tampoco excluir la posibilidad de que recibieran influencias estilísticas de aquella procedencia. Todavía las obras de arte inglesas no exhiben la libertad de tratamiento ni la amplitud de concepción de los prototipos continentales; quedaban reminiscencias del arte anglosajón del siglo VIII, deliberadamente linear. No obstante, hubo bastante más soltura de líneas y esto se hace evidente tanto en las hojas de acanto de la decoración como en las vestiduras de los personajes representados.
De ahora en adelante las hojas de acanto, una carnosa forma vegetal de origen clásico, que pasó desde la primitiva época cristiana hasta el arte carolingio y de éste a Inglaterra, vendrían a ser un motivo decorativo predominante que sustituiría casi por completo a los entrelazados y las volutas de hojas de parra.
De igual manera, ciertas tendencias del estilo de las vestiduras, como las borduras flotantes, que habrían de desarrollarse mucho más tarde en las décadas sucesivas, se observan de forma embrionaria en el arte de las figuras de comienzos del siglo X. Así, a pesar de su aparente simplicidad, la estola y el manípulo y el Salterio contienen en esencia los gérmenes de los estilos anglosajones posteriores.

De la reforma monástica a la conquista normanda (c. 960-1066).—El mayor impulso recibido para el resurgir artístico de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo X procedió de las reformas monásticas llevadas a cabo por San Dunstan, arzobispo de Canterbury a partir de 960, San Ethelwold, obispo de Winchester, y San Osvaldo, obispo de Worcester y arzobispo de York. Las depredaciones de los escandinavos hacían necesario reponer las bibliotecas y reemplazar los libros litúrgicos y los objetos de culto de las iglesias que habían sido objeto de pillaje.
Sabemos que San Dunstan era un artista notable, y un retrato de él a los pies de Jesucristo, que se encuentra ahora en Oxford (Bodleian Library), es al parecer obra del santo.
Probablemente data de la década de 950, y está emparentado por su estilo con la Estola de Cutberto y con el Salterio de Athelstan, aunque su mayor monumentalidad y el que consiga dar una sensación de la redondez de las formas corporales parecen indicar que la influencia de la Escuela de la Corte de Carlomagno había sido ya asimilada del todo. Sin embargo, no es este estilo, al que a veces se le denomina «estilo reposado», el que se suele relacionar con el período de la reforma monástica inglesa.
Por aquel tiempo se produjo un gran cambio en el dibujo anglosajón, particularmente durante el último cuarto del siglo X, cosa que en gran parte se explica como resultado de la influencia del dibujo carolingio de la Escuela de Reims.
Sabemos que el mejor representante del dibujo de Reims, el llamado Salterio de Utrecht (Biblioteca Universitaria de Utrecht), escrito e ilustrado en el nordeste de Francia c. 830, se encontraba en Canterbury para c. 1000. En aquellas fechas fue copiado, con notable exactitud, por artistas anglosajones. Sin embargo, su influencia se puede apreciar incluso antes, en un dibujo de Jesucristo crucificado entre la Virgen María y San Juan que figura al comienzo de un salterio que se

encuentra en la British Library, Londres. Este dibujo, de contornos rojos, azules y marrones, se hizo quizá originalmente c. 980 para un monasterio de los marjales de Anglia oriental. Los grandes hombros encorvados de la Virgen María y su cuerpo ahusado sobre unos pies diminutos se derivan claramente del manuscrito de Reims. Sin embargo, el efecto más importante del Salterio de Utrecht para el desarrollo futuro del arte anglosajón radica en el cambio que provocó en el trazado lineal a pluma.

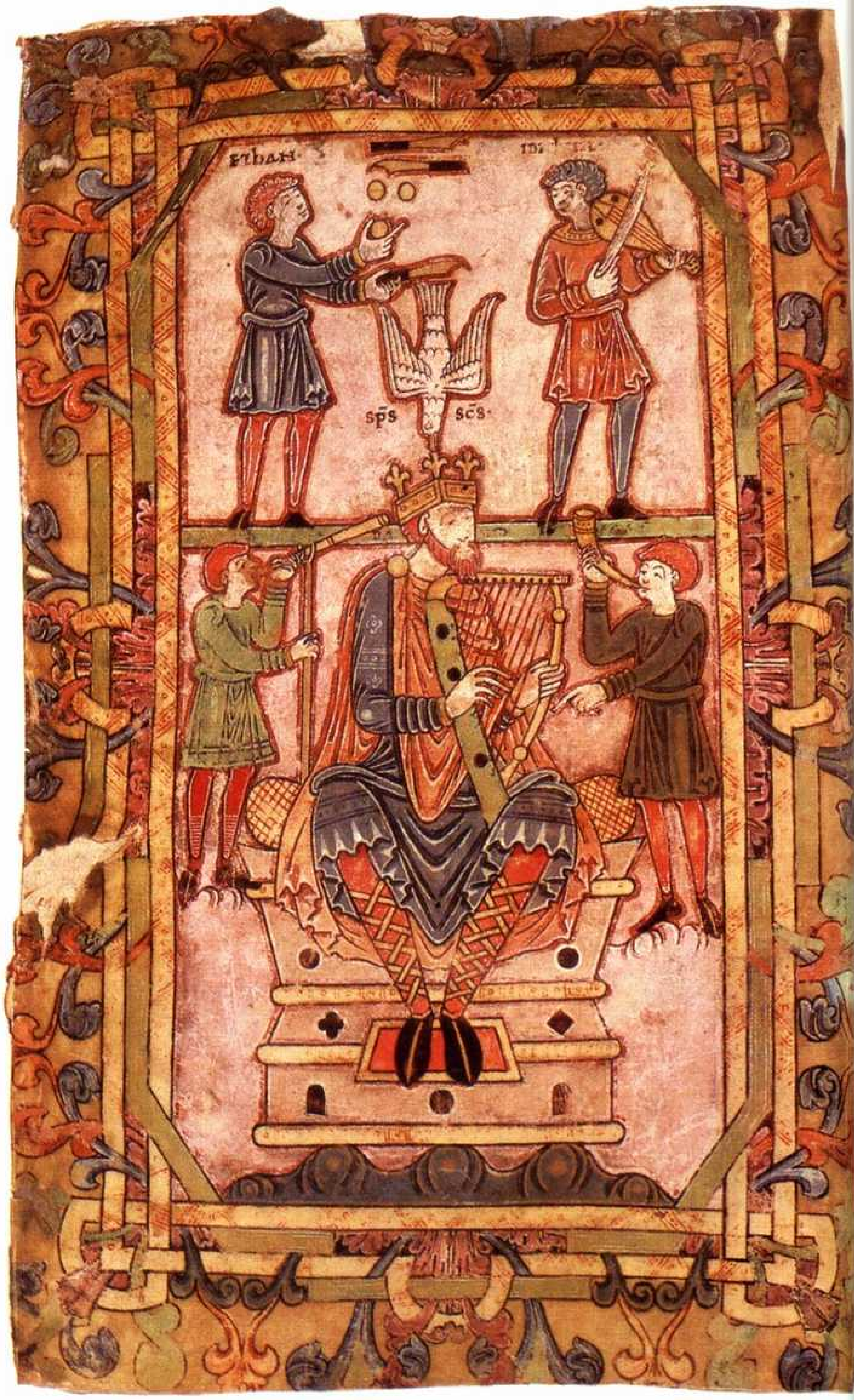
Mientras que en el dibujo de Jesús con San Dunstan las figuras tienen un contorno continuo de graciosas curvas, en el dibujo de la Crucifixión, una serie quebrada de líneas agitadas vienen a *sugerir,* más que a *definir,* los límites de las figuras. El vivaz trabajo a pluma, que en el Salterio de Utrecht comunica tan admirablemente figura y movimiento, se emplea aquí, con sutiles cambios de intensidad, para fines sobre todo expresivos. Los aleteantes bordes de las vestimentas, los emocionantes rostros y las posturas, concebidas con ternura y vigor a la vez, eran legado del estilo de Reims, pero transformado por un artista que supo comprender su potencial emotivo.

Resulta mucho más difícil valorar la influencia de este nuevo estilo expresivo sobre la pintura. La obra básica para comprender el desarrollo de la pintura anglosajona en su último siglo es un manuscrito, un benediccional hecho c. 973 para Ethelwold, obispo de Winchester (ahora en la British Library, Londres).

Está suntuosamente decorado, con pinturas a toda página rodeadas de lujosos bordes de hojas de acanto. En él se utilizó el oro con gran profusión y el colorido es una maravillosa combinación de matices fuertes y de delicados sombreados en tono pastel. Algunos de los colores fueron aplicados de forma opaca y otros, en aguadas brillantes. En realidad el desarrollo de una escuela de «acuarela» en Inglaterra, con aguadas transparentes sobre un fondo blanco para dar luminosidad y profundidad a la escena, comenzó con los anglosajones.

Muchas de las iluminaciones del último período anglosajón fueron poco más que dibujos con aguada, y tanto en ellos como en otros en los que se usó pintura opaca, detalles tales como los pliegues de las vestiduras se tendían a pintar con líneas. Este uso de líneas blancas y negras para realzar y sombrear una zona de color es evidente que se aproxima al dibujo, y el resultado final viene a tener la misma calidad etérea y emotiva tan visible en el dibujo de la Crucifixión influido evidentemente por el Salterio de Utrecht.

Sin embargo, esto no prueba por sí mismo que el Salterio de Utrecht ejerciera influencia en la última pintura anglosajona. Una razón para mostrarse precavido a este respecto es que la iconografía de varias escenas narrativas del benediccional fue copiada directamente de un manuscrito de la Escuela carolingia de Metz, ahora, por desgracia, perdido, por lo que no tenemos idea clara de su fecha ni de su estilo. Pero su impacto en la iconografía fue tan fuerte, que sería arriesgado ignorar sus posibles efectos estilísticos. La otra razón para ser precavido es que el método de representar relieve mediante líneas claras y oscuras se había utilizado por lo menos desde comienzos del siglo X, por ejemplo en las iniciales de un salterio que ahora se encuentra en Oxford (Bodleian Library; MS. Junius 27), y que el benediccional representa sencillamente un desarrollo de tal método. Debido a que algunos de los más importantes libros iluminados del último período anglosajón están relacionados con Winchester, el estilo, en su conjunto, se suele denominar «estilo Winchester». Aunque este nombre pueda confundir, ya que, por lo menos, Canterbury, entre los grandes monasterios ingleses de este período, produjo libros decorados importantes, es una forma conveniente y sancionada ya por el tiempo de referirse al arte del siglo anterior a la conquista normanda de Inglaterra. El estilo de Winchester se puede definir sobre todo por el uso de la línea agitada para lograr efectos expresivos, y si lo definimos de esta forma, resulta fácil ver que no dejó de existir con la conquista normanda, sino que permaneció siendo un elemento importante del arte inglés hasta mediados del siglo XII. Aunque algunos elementos del estilo de Winchester sobrevivieron doscientos años, su intensidad cambió. Para mediados del siglo XI aparecieron dos corrientes divergentes. Una, representada por dos evangeliarios hechos para Judith de Flandes, que ahora se encuentran



El estilo de Winchester: David tocando el arpa, folio de un salterio de Winchester de c. 1060. MS. Tiberius CVI. British Library, Londres.

en Nueva York (Pierpont Morgan Library), fue una versión muy amanerada del estilo agitado, con figuras de colores atenuados y gestos exagerados; y la otra era una versión dura, algunas veces angulosa, que en su disposición interna e interés por los patrones decorativos fue el equivalente inglés de los primeros estilos románicos que comenzaron a surgir en el continente europeo.

Como es de esperar, el estilo de Winchester lineal y ondulante era difícil de adaptar a la escultura de grandes dimensiones, y el resultado fue que predominó el «estilo reposado», o por lo menos una versión reposada del estilo de Winchester. El paño que cubre a Jesús en el gran crucifijo de piedra de Romsey en la Abadía del mismo nombre, Hampshire, no muestra nada de la agitación del Benediccional de Ethelwold. De modo semejante, su figura erguida carece del contorno sinuoso propio de la pintura figurativa de la época. En la talla de marfil, la situación era bastante diferente. El estilo de Winchester era apropiado para obras menudas, y los marfiles son algunas de las bellas esculturas que subsisten, como la Virgen y San Juan que se encuentra en el Musée Hôtel Sandelin de Saint Omer, en Francia.

Ninguna obra importante de arquitectura anglosajona tardía, como una catedral o una gran abadía, ha subsistido. Para conocer las grandes edificaciones dependemos de las descripciones de aquella época, y en muchos casos, la interpretación de éstas es tan difícil que apenas proporciona una información inequívoca. A pesar de ello, existen algunas iglesias pequeñas, o partes de ellas, lo que proporciona alguna idea de la variedad de estilos y motivos y técnicas de que se valieron los constructores anglosajones del último período. En Earls Barton y en Barnak hay torres orientadas al poniente en las que se puede observar un aparejo excéntrico y más bien rústico, conocido como «aparejo en tiras» que se asocia con la arquitectura anglosajona tardía. Este género de obra tuvo sin duda su origen en los edificios de madera, y algunas de las piedras salientes de Earls Barton son sustitutos visuales de vigas estructurales de una iglesia de madera. La pequeña iglesia de San Lorenzo de Bradford-on-Avon, Wiltshire, que parece datar de la segunda mitad del siglo X, es, sin embargo, bastante diferente. En vez de los rústicos muros de argamasa y mampuesto de Earls Barton, tiene grandes bloques de piedra bien escuadrados. Tiene una arcada ciega en bajorrelieve de aspecto convincentemente geométrico, en vez del errático y pintoresco aparejo en tiras. Esto es importante, puesto que demuestra que los albañiles ingleses eran muy capaces de trazar y ejecutar cuidados diseños y trabajos de cantería, y da pie para que surja la cuestión de si el estilo aparentemente rústico de Earls Barton no podría ser intencionadamente fingido con el propósito de conseguir un efecto estético, en lugar de demostrar un bajo nivel de capacidad artesana.

Las iglesias de piedra sí muestran alguna variedad arquitectónica. Aunque la mayor parte se limitan a la nave rectangular única, las de Wing, en el condado de Buckingham, y Great Paxton, en el de Huntingdon, tienen naves laterales. También parece haber habido un desarrollo en la construcción de complejos bloques occidentales, de los que podemos encontrar paralelos en el continente europeo. Por otro lado, ya en época tan temprana como la de la iglesia oriental de Jarrow, en las postrimerías del siglo VII, tenemos pruebas de la existencia de una galería elevada hacia el poniente, lo que podría demostrar que el origen del cuerpo de varias alturas orientado hacia poniente fue en parte inglés. Una característica arquitectónica que llegó a Inglaterra desde el continente fue el transepto. Hasta cierto punto, este brazo cruciforme de la iglesia podría considerarse en la Inglaterra anglosajona como dos grandes *porticus* que flanqueaban la conjunción de la nave y del presbiterio. Sin embargo, podemos legítimamente preguntar por qué se agrandó el *porticus* y también por qué aumentaron de tamaño los arcos que llevaban hasta él, desde pequeñas puertas que fueron en los comienzos hasta grandes vanos. La respuesta más fácil es atribuirlo a la influencia del extranjero, pero hasta que conozcamos más acerca de la función que tenían estas áreas resultaría peligroso ser demasiado categóricos acerca de su introducción y desarrollo posterior.

A pesar de esta tendencia a abrir el interior de las iglesias, de agrandar sus vanos y de aumentar la sensación espacial mediante molduras, la arquitectura anglosajona tardía parece haber conservado mucho de la mentalidad del *porticus,* con su preferencia por estancias pequeñas que se abrían a un espacio central. Los anglosajones reverenciaban sus viejas iglesias y seguramente conservarían y agrandarían una venerable estructura, uniéndola quizá a otras construcciones pequeñas, en lugar de derribarla y empezar de nuevo. El resultado de esto fueron unas iglesias con añadidos a trozos y soluciones *ad hoc* que pocas veces podrían haber dado como resultado una composición arquitectónica homogénea. Esto debe de haber dado a muchas edificaciones eclesiásticas, como la Catedral Vieja (Old Minster) de Winchester o San Agustín de Canterbury, un aspecto enternecedoramente excéntrico.

Los normandos introdujeron la escultura arquitectónica como se practicaba en el continente. La escultura anglosajona, cuando decoraba edificios, en raras ocasiones solía integrarse en la arquitectura. En cambio, la escultura normanda fue rigurosamente arquitectónica desde el comienzo y, en gran medida, limitada a la decoración de capiteles y arcos.

Cuando pasamos revista a cualquier arte antiguo debemos ser siempre conscientes de las tremendas pérdidas que se han sufrido. Esto reza muy particularmente con el arte anglosajón. Sólo tenemos mínimos fragmentos de pinturas murales, cuando debió de haber, literalmente, hectáreas. De igual modo, por cada pieza en metal que queda, miles se fundieron para pagar deudas o impuestos o fueron llevadas como botín. La asombrosa riqueza de los pocos objetos que subsisten nos ofrece una indicación de lo que los anglosajones consiguieron.

En verdad, si tenemos en cuenta las alabanzas de sus contemporáneos continentales, es evidente que el arte de los anglosajones gozó de muy alta estima.

Para mayor información:

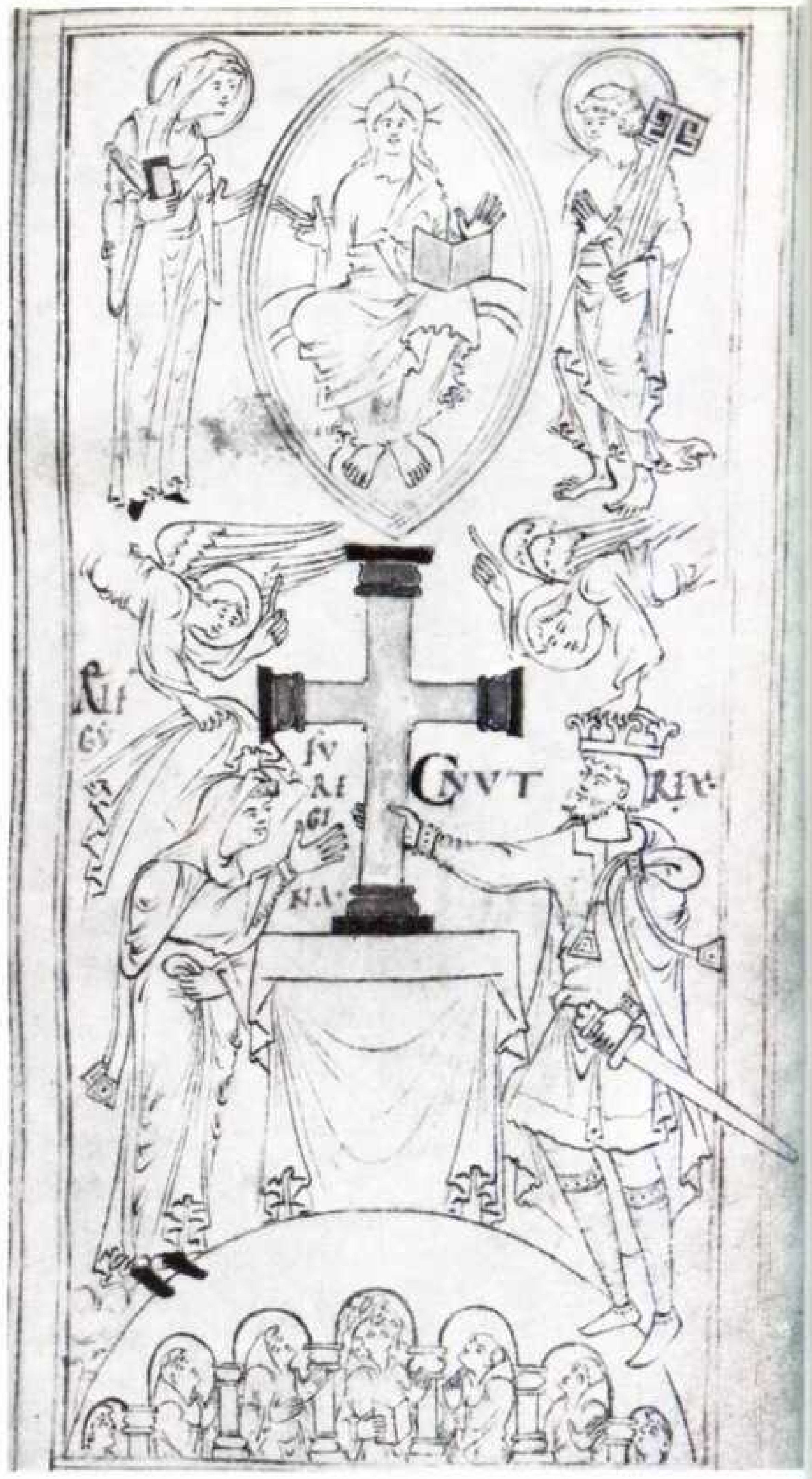
Alexander, J. J. G.: *Insular Manuscripts from the Sixth to the Ninth Century,* Londres (1978). Beckwith, J.: *Ivory Carvings in Early Medieval England,* Londres (1972). Bruce-Mitford, R. L. S.: «The Reception by the Anglo-Saxons of Mediterranean An following their Conversion from Ireland and Rome» en *La Conversione al Cristianesimo nell'Europa dell'Alto Medioevo,* Spoleto (1967). Clapham, A. W.: *English Romanesque Architecture before the Conquest,* Oxford (1930). Kendrick, T. D.: *Anglo-Saxon Art to AD 900,* Londres (1938). Kendrick, T. D.: *Late Saxon and Viking Art,* Londres (1949). Nordenfalk, C.: *Sculpture in Britain in the Middle Ages,* Harmondsworth (1972). Taylor, H. M., y Joan: *Anglo-Saxon Architecture* (3 vols.), Cambridge (vols. 1 y 2, 1965; vol. 3, 1978). Temple, E.: *Anglo-Saxon Manuscripts 900-1.066,* Londres (1976). Wilson, D. M.: *Anglo-Saxon Ornamental Metalwork 700-100 in the British Museum,* Londres (1964). Wormald, F.: *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine,* Cambridge (1954). Wormald, F.: *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries,* Londres (1952).

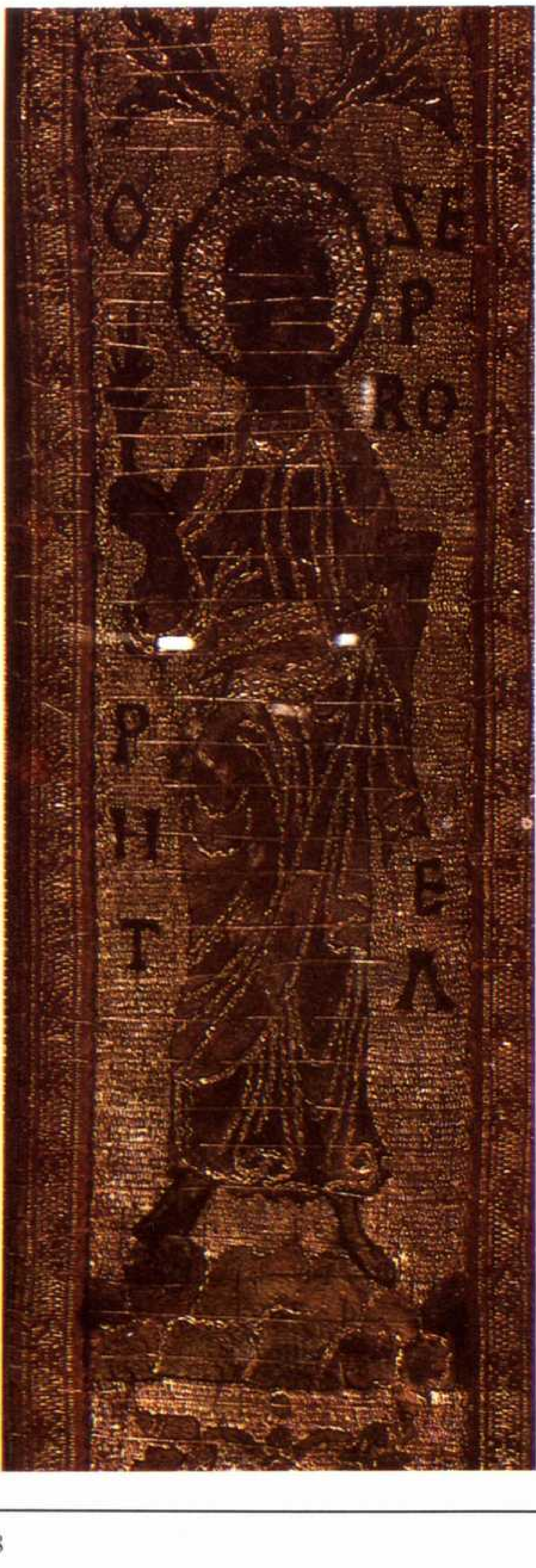
EL ESTILO DE WINCHESTER

A mediados de la década de 870 los invasores daneses estuvieron a punto de conquistar Inglaterra. Sin embargo, Alfredo el Grande, rey de Wessex, los derrotó, y él y sus sucesores se convirtieron en reyes únicos de los pueblos anglosajones. Winchester, la ancestral capital de su dinastía, se convirtió en virtual capital de Inglaterra, y las pruebas que tenemos sugieren que el importante resurgir del siglo X tuvo su fundamento en aquel lugar.

Una estola y un manípulo bordados, ofrecidos más tarde al santuario de San Cutberto por el rey Athelstan, fueron hechos en un principio para Fithstan, obispo de Winchester, por orden de la reina Aelfleda, entre los años 909 y 916 (ahora en el Monk's Dormitory Museum de Durham). El estilo de sus figuras contenía el germen de buena parte del arte venidero, como lo demuestra la comparación con un dibujo hecho unos cuarenta años después (Bodleian Library, Oxford; MS. Auct. F. 4.32). Ambas obras son esencialmente lineales, pero el dibujo de San Dunstan ha evolucionado hasta que las líneas de los bordes de las vestiduras se ondulan y los pliegues se recogen alrededor de los pies. El extremo de la capa del profeta Oseas cae, simplemente, por debajo de la mano que sostiene su libro, mientras que la imagen de Jesucristo tiene una banda de tela que se curva en el espacio detrás de ella.

El apogeo clásico de este estilo es el benediccional hecho para Ethelwold, obispo de Winchester (British Library, Londres). Casi con seguridad data de la década de 970 y muestra una versión totalmente pintada e incluso más animada del arte de







Arriba, derecha: El rey Canuto y Aelfgyfu ofrecen una cruz de oro en la Catedral Nueva de Winchester; c. 1031 (?). Dibujo en el manuscrito de Stow. MS. 944, British Library, Londres.

Derecha: La Anunciación del Libro de las Bendiciones de Ethelwold; c. 973, British Library, Londres.

Izquierda: El profeta Oseas, detalle de la estola bordada hecha para el obispo Frithstan de Winchester; c. 909-916. Monks' Dormitory Museum, Durham.





Izquierda:
La Crucifixión, portada del Salterio Harley; c. 985, British Library, Londres.

Derecha:
Jesucristo en Majestad, iluminación del Evangeliario Trinity. Trinity College Library, Cambridge.

Abajo, derecha:
Unos monjes ofrecen un libro a San Benito; c. 1020. Iluminación del manuscrito Arundel. MS. 155, British Library, Londres.

Abajo:
San Mateo, página iluminada del Evangeliario de Grimbald; c. 1030, British Library, Londres.





Winchester anterior. Al interés de los calígrafos por representar nubes arremolinadas y bordes con volantes se une en este caso el profuso empleo del oro y del color en proporciones no conocidas por la pintura inglesa en casi unos doscientos años.
Aunque se podían conseguir oro y pigmentos costosos, los ingleses mantuvieron su preferencia por el dibujo, aunque los contornos se hicieron con frecuencia de varios colores distintos. Incluso la portada de gran tamaño de un espléndido manuscrito como es el Salterio Harley (British Library, Londres) puede haber sido dibujado. En este caso, los habituales bordes de las vestiduras en zigzag se combinan con un nuevo estilo de contornos quebrados, particularmente visible en la túnica de la Virgen María.
Este método de dibujar se deriva del Salterio de Utrecht, libro hecho cerca de Reims, Francia, c. 830 (Biblioteca de la Universidad, Utrecht). La postura de la Virgen, su gran cabeza y hombros, sobre un cuerpo ahusado, proviene también del arte carolingio. El efecto emotivo producido por el ágil trabajo a pluma es claramente visible.
El estilo de Winchester atravesó la mayor parte de Inglaterra a raíz de la reforma monástica acaecida en las postrimerías del siglo X, y por eso no es seguro dónde se hizo, por ejemplo, el Salterio Harley. No obstante, poco después del año 1000, Canterbury se había convertido en un importante centro de arte, donde se produjeron obras como el Evangeliario Trinity (Trinity College Library, Cambridge), cuyo profuso follaje tiene su paralelo en otros medios artísticos, especialmente la talla en marfil, como la de la hermosa parte superior de un báculo encontrada en el condado de Warwick.
Aunque el estilo se extendió con amplitud, no parece ser que se fragmentara en una serie de variantes locales. Una de las posibles razones de ello es la influencia unificadora ejercida por el patronazgo real. El rey Canuto fue un gran benefactor, y entre sus muchas y preciosas donaciones a las iglesias se encontraba una cruz de oro ofrecida a la Catedral Nueva (New Minster) de Winchester (British Museum, Londres).
Ambas pinturas se encuentran en libros escritos por monjes; el primero, por Aelsinus de Winchester, y el segundo por Edwi de Canterbury, y por ello se podría pensar que cada comunidad fue autosuficiente desde el punto de vista artístico (ambos libros en la British Library, Londres).

XXIII
ARTE VIKINGO

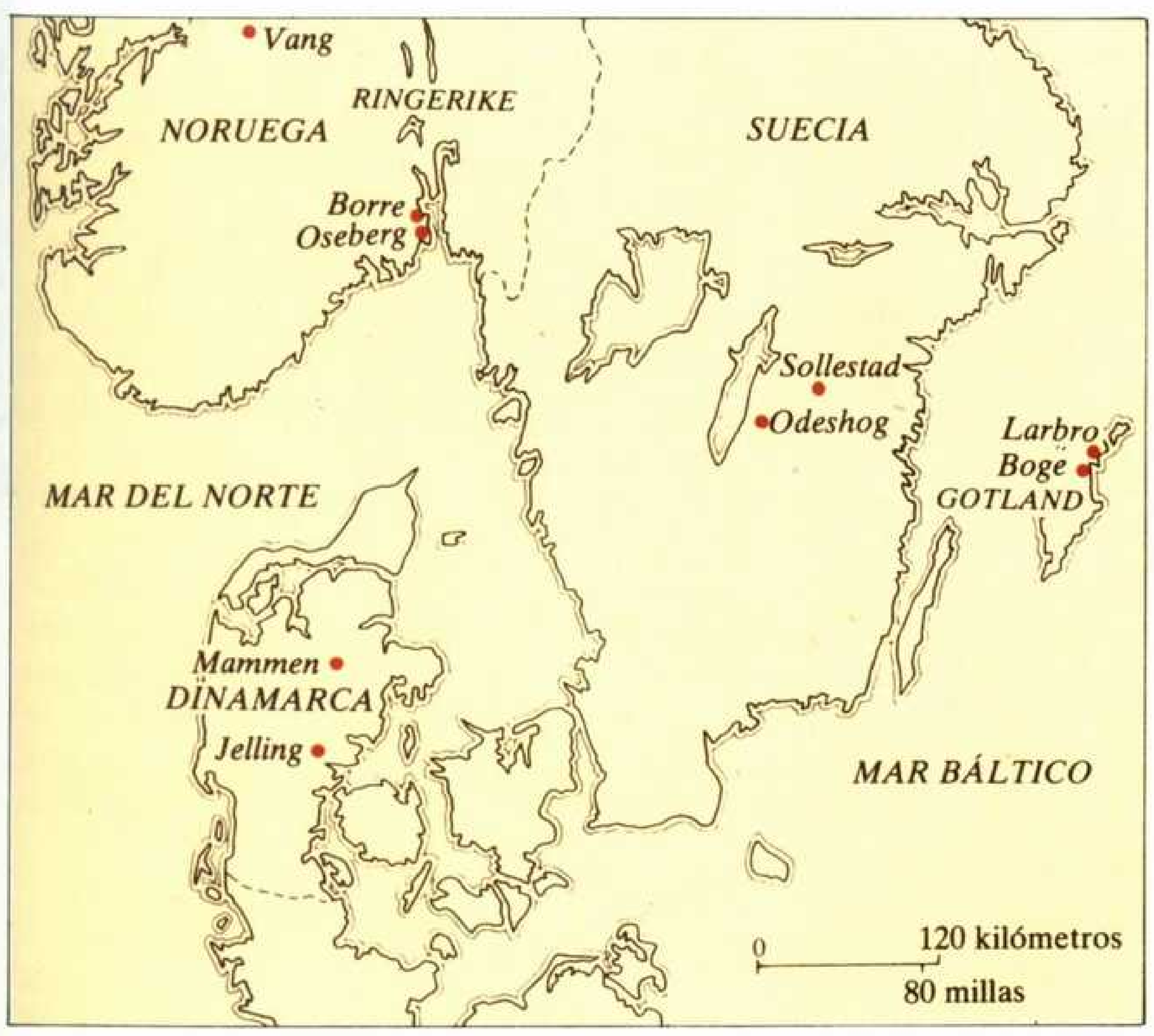


Una losa con bestias y serpientes del estilo de Ringerike talladas en bajorrelieve; c. 1016-1035. Museum of London.

PARA los habitantes de Escandinavia la era vikinga constituyó un período de rápida expansión, que duró desde el siglo IX hasta mediados del XI. Pirateando, comerciando y colonizando, los vikingos viajaron desde Rusia hasta Bizancio, y desde Islandia hasta Gibraltar.

A comienzos del siglo IX factores internos y también de allende las fronteras escandinavas hicieron posible esta expansión. En primer lugar, la población de Escandinavia aumentó, y en aquel clima despiadado sólo hacía falta que hubiera unas cuantas bocas más que alimentar para que las pequeñas heredades agrícolas se encontraran superpobladas. Al mismo tiempo, el barco vikingo para la navegación de altura, el *knorr,* había alcanzado un punto elevado de desarrollo técnico, que permitía a los hombres navegar hasta el Mediterráneo y a través del Atlántico. En segundo lugar, la quiebra de Imperio Carolingio y los desórdenes políticos acaecidos en las Islas Británicas dejaron un vacío de poder que los vikingos fueron rápidos en aprovechar. Aunque raras veces perdían la oportunidad de saquear un monasterio o un pueblo, los vikingos también tenían motivos pacíficos para viajar. Los suecos mantenían un comercio bastante rentable con la Europa oriental e incluso con el Asia Menor, navegando aguas arriba y abajo por los ríos Volga y Dnieper. Esto explica la existencia de grandes cantidades de plata árabe encontradas en tesoros escondidos de la región oriental de Suecia. Los noruegos dejaban sus hogares para establecerse en torno al Atlántico Norte, en las islas escocesas, en Islandia, Groenlandia e incluso, por poco tiempo, en América del Norte. Se establecieron en Irlanda, en la isla de Man y en el noroeste de Inglaterra. La fusión de culturas que sobrevino en estas regiones habría de tener resultados artísticos importantes. Por otro lado, la conquista de Normandía por el danés o noruego Rollo en el año 911 no ejerció prácticamente ningún efecto en los estilos artísticos vikingos. Los daneses concentraron sus actividades en la región septentrional del Sacro Imperio Romano y en la región oriental de Inglaterra. En esta región el rey Alfredo les concedió la llamada Ley Danesa en el año 878, y bajo el reinado de Canuto (entre los años 1016 y 1035) crearon el reino unido de Inglaterra y Dinamarca.

Los lugares importantes mencionados en el texto.



La religión, más que las condiciones políticas o la actividad comercial, fue lo que ejerció la máxima influencia en el arte vikingo. En el siglo IX Escandinavia era tierra pagana, y sus habitantes adoraban a dioses como Odín, Thor y Frey. Con frecuencia, aunque no siempre, practicaban la inhumación y enterraban a sus muertos junto con una amplia variedad de bienes funerarios. Con frecuencia solía asociarse con la tumba misma un barco, real o simbólico, para llevar al fallecido en su viaje espiritual. Por desgracia para los arqueólogos, con el advenimiento del cristianismo concluyeron los entierros con posesiones, pero los vikingos siguieron enterrando tesoros de oro y plata.

El cristianismo fue progresando en Escandinavia por una serie de razones, entre ellas, los esfuerzos misionales de sacerdotes como Ansgar y Poppo, y también las ambiciones políticas de los reyes. Así, los intentos que hizo el rey Olaf *(el Santo)* de convertir Noruega estuvieron estrechamente relacionados con su deseo de llegar a erigirse en único gobernante del país. Dinamarca fue convertida bajo el reinado del rey Harold *Diente Azul* (c. 980); Noruega, con la ayuda de misioneros anglosajones, durante los siglos XI y XII, y, por último, Suecia, a finales del siglo XII.

El arte vikingo se puede dividir en varios estilos diferentes. Con frecuencia estos estilos se superponen cronológicamente, y por lo tanto no se pueden utilizar para datar con precisión, pero en cambio son útiles cuando se analiza el contenido de un diseño. Los estilos derivan sus nombres de los lugares en donde se encontraron objetos importantes. Las fechas aproximadas que se les asignan más adelante a los estilos se han deducido de monedas o de inscripciones que ocasionalmente han acompañado a los descubrimientos.

El arte vikingo se funda en las formas abstractas de animales, que estuvieron en boga en la Europa septentrional a partir del período de las migraciones (c. 400). El estilo zoomórfico consistía en figuras contorsionadas y retorcidas de serpientes y bestias cuyas formas reales son a menudo difícilmente reconocibles *(véase* Arte de la Estepa). Estos diseños estaban casi totalmente privados de ornamentación vegetal, y se aplicaban sobre todo a objetos de uso cotidiano, por ejemplo, espadas, arneses y hebillas. También se encuentran algunos ejemplos de arte representativo en piedras talladas, y es probable que lo hubiera en tapices o en maderas talladas.

La mayor parte de las edificaciones vikingas estaban hechas de madera y tierra, y por lo tanto han desaparecido en su mayoría. Sin embargo, las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en los campamentos militares daneses de Trelleborg y Fyrkat revelan que los vikingos podían proyectar asentamientos con precisión matemática. Las casas tenían una forma alargada, con techos bajos y paredes ligeramente convexas de postes y planchas. Poseían unos contrafuertes que consistían en una hilera más de postes inclinados en torno a la pared exterior.

Muy poco sabemos de los santuarios y los templos vikingos. El primer arte vikingo surgió sin discontinuidad a partir de las tradiciones del período de las migraciones. Se encuentra, ejecutado con un nivel excepcionalmente



alto, sobre objetos hallados en el barco funerario de Oseberg (ahora, en el Museo Universitario de Antigüedades Nórdicas, Oslo). El enterramiento de Oseberg, en Noruega (lado occidental del fiord de Oslo), se hizo en algún momento entre los años 800 y 850 para una dama notable, quizá una reina. Fue enterrada junto con una doncella de su servicio y una multitud de objetos de uso cotidiano, entre ellos un carro, cuatro trineos, un telar, cubos y edredones. Fue colocada dentro de una pequeña cabina en el magnífico barco de Oseberg, con los bienes funerarios dispuestos en torno suyo sobre la cubierta. La tumba fue privada de su joyería preciosa al poco tiempo, pero las condiciones del terreno conservaron los objetos de madera hasta que se excavó el túmulo funerario en el año 1904.

El barco era un elegante crucero de los fiords, demasiado bajo de amura para largas travesías. Sus botalones o postes de proa y popa, terminados en espirales, están profusamente tallados con animales entrelazados. Estos tienen cabezas pequeñas, cuerpos con doble contorno y caderas caladas en forma de corazón. Otra parte del barco lleva tallas con una variante de la «bestia prensil». Este motivo fue una característica nueva en el siglo IX, su forma maciza y compacta contrasta abiertamente con las cintas o ribetes de figuras zoomórficas. Se la reconoce por su cabeza redonda, sus ojos saltones, su nariz roma, sus bíceps y muslos exageradamente gruesos y sus omnipresentes garras prensiles. Con frecuencia recuerda un felino, pero en este caso parece un grupo de viejos que se mesan las luengas barbas los unos a los otros.

Varios tallistas trabajaron en la colección de objetos, y a algunos de ellos se les ha identificado como personalidades artísticas: por ejemplo, los llamados Académico y Maestro Barroco, que trabajaron en estilos contrastantes. El poste de forma animal del Académico es una obra maestra de sobriedad, con la cabeza cubierta por una red plana y bien espaciada de pájaros entrelazados y el cuello completamente liso con un ornamento geométrico en su parte inferior. Otro poste similar, hecho por el Maestro Barroco, está totalmente cubierto de bestias prensiles, talladas con un buen sentido de la plasticidad. Los cuerpos están dispuestos en torno a una serie de figuras ovaladas que dan cierto ritmo al conjunto del diseño. La decoración de dos postes de cama y del tiro de un trineo posee un importante precedente de los futuros estilos vikingos: están talladas en bajorrelieve, por ejemplo, las que proceden de Mammen.

Los trabajos en metal de la misma fase de desarrollo que los objetos de Oseberg tienen su representación en los hallazgos hechos en Broa, Gotland (ahora en el Museo Histórico Estatal, Estocolmo). Se trata, principalmente, de aparejos de bronce dorado, un trozo de bocado de una cabalgadura, una empuñadura de espada, etc. La mayor parte de los motivos zoomórficos encontrados en estos objetos se pueden parangonar con los de los hallados en Oseberg.

El arte narrativo de este período subsiste en unos pocos objetos; en uno de los carros de Oseberg, por ejemplo, se ve a un hombre que lucha con un gran nido de serpientes. Algunos fragmentos de la tapicería de la cabina funeraria muestran una procesión de caballos y

Una piedra funeraria tallada procedente de Gotland, siglo VIII. Museo Histórico del Estado, Estocolmo.



La piedra de Gaut Bjornsson, tallada en el estilo de Borre (c. 840-980). Kirk Michael, isla de Man.

figuras humanas, así como una escena de patíbulo, posiblemente relacionada con el dios Odín. En Gotland hay toda una serie de piedras relacionadas entre sí, talladas en bajorrelieve, por ejemplo, las que proceden de Tjangvide (Museo Histórico Estatal, Estocolmo) y de Larbro (en Bunge, Gotland). Tienen la parte superior curva, cuello dentado y bordes decorados con entrelazados. Unas escenas de leyendas se distribuyen al azar por la mayor parte de la superficie. El motivo más comúnmente representado es un espléndido barco, bastante parecido al de Oseberg, con una proa y una popa rematadas en espiral, una gran vela cuadra y una tripulación de guerreros armados para el combate.

El estilo de Borre floreció desde c. 840 hasta c. 980, y ostenta este nombre por las monturas de bridas procedentes de la localidad noruega de Borre (Museo Universitario de Antigüedades Nórdicas, Oslo). Este estilo posee tres elementos principales, el más visible de los cuales es el motivo de la cadena anillada: un trenzado de dos tiras cuyas intersecciones se unen mediante un anillo. En segundo lugar hay cierto tipo de bestia prensil con cuerpo en forma de cinta, cuyas garras hacen presa en el marco en que está colocada, y por último, un cuadrúpedo que mira hacia atrás, que tiene espirales en las caderas y posee rabo de cerdo.



La arqueta de Bamberg, decorada en el estilo de Mammen (c. 960-1020). Bayerisches Nationalmuseum, Munich.

El estilo de Borre se encuentra en joyas por toda Escandinavia, e incluso en lugares tan apartados como Rusia. En Gran Bretaña se puede ver en algunas cruces de piedra, por ejemplo, la piedra de Gaut Bjornsson, en Kirk Michael, isla de Man. La cadena anillada de Gaut, una variación insular del tipo de Borre, se encuentra asimismo en un tablero de madera para juegos procedente de Ballinderry, Irlanda (National Museum, Dublín). El estilo de Borre puede fecharse aproximadamente gracias a las monedas encontradas en el tesoro de Hon, que incluye joyas de este tipo y que se enterró c. 860.

El estilo de Jellinge (c. 870-c. 1000) se halla con frecuencia en conjunción con el estilo de Borre. Por ejemplo, un broche procedente de Odeshog, en Ostengotland, lleva un entrelazado Borre en su centro y típicos animales Jellinge a su alrededor (Museo Histórico Estatal, Estocolmo). El nombre de este último estilo proviene de una copa de plata encontrada en Jellinge, Jutlandia (Museo Nacional, Copenhague). Cada animal tiene un cuerpo en forma de cinta, perfilado por un doble contorno. Su cabeza, con una larga trenza, está de perfil, y la mandíbula superior se alarga en forma de lengüeta. La criatura proviene de la alargada bestia prensil encontrada en Borre.

Un florido ejemplo de este estilo es el que se aprecia en una collera de caballo procedente de Sollestad, Dinamarca (Museo Nacional, Copenhague). En Inglaterra el estilo de Jellinge se halla en una forma extrañamente modificada en una serie de cruces de Yorkshire, por ejemplo las de Middleton y Collingham. En éstas, el delicado entrelazado de cintas se presenta de una forma gruesa, probablemente hecho por un artista anglosajón que no comprendía por completo el estilo.

La cruz de Gosforth *(in situ)* nos revela una interesante fusión de culturas, resultado de estrechas relaciones entre los vikingos de Cumbria y sus confederados de Irlanda. Su decoración incluye elementos propios de los estilos de Borre y de Jellinge, además de unas escenas con figuras que se derivan de las altas cruces irlandesas *(véase* Arte Irlandés). Las escenas están seleccionadas de la Biblia y de las leyendas escandinavas. En la isla de Man, en Kirk Michael, hay ejemplos perfectos de animales del estilo de Jellinge, con rabos enroscados, que se encuentran en cruces de piedra. Aquí también la tradición escandinava de escenas grabadas en la piedra se encuentra bien representada por narraciones que versan sobre Gunnar, Sigurd y Loki. Aunque los detalles de las vestiduras, por ejemplo las faldas arrastradas y los peinados anudados, nos muestran su procedencia escandinava, las losas están diseñadas de modo diferente a las de Gotland, porque sus escenas narrativas están situadas a cada lado del eje de la cruz.

El estilo de Mammen (c. 960-c. 1020) se superpone tanto en el tiempo como en la apariencia al estilo de Jellinge, pero muestra una forma más enfática sobre el mismo tema. Los animales tienen cuerpos más llenos, en vez de cintas, espirales en las caderas y, con frecuencia, están cubiertos totalmente de plaquitas. La nueva característica son unos zarcillos de aspecto vegetal, procedentes en última instancia del acanto carolingio. El estilo tomó su nombre de una cabeza de hacha encontrada en Mammen, Jutlandia, que posee un diseño de alambre inciso que representa a una bestia con el cuerpo en bolitas y caderas en espiral enlazada con zarcillos (Museo Nacional, Copenhague). Una piedra erigida por Thorleif en Kirk Braddan, isla de Man *(in situ)*, es uno de los primeros ejemplos de este estilo. Utilizó una combinación del estilo Jellinge de animal en forma de cinta y el estilo más lleno de la bestia de Mammen. Dos famosas arquetas se hicieron en el estilo de Mammen, y se

conocen como las arquetas de Bamberg y de Cammin. La de Bamberg está en el Bayerisches National Museum, Munich; la de Cammin quedó destruida durante la Segunda Guerra Mundial, pero se conservan fotografías. Ambas eran cofres achatados con tapas inclinadas como tejados, hechas con delgadas placas de marfil y hueso unidos entre sí mediante bandas de bronce. Las placas están cubiertas de bestias con el cuerpo relleno de bolitas y de zarcillos, mientras que las bandas metálicas están más sencillamente decoradas con cabezas erguidas de animales.
La gran piedra erigida por Harold *Diente Azul* en memoria de sus padres (en el cementerio de la iglesia de Jelling, Jutlandia) es, desde el punto de vista histórico, el ejemplo más importante del estilo de Mammen. Se la puede fechar gracias a una inscripción, entre los años 983 y 985. Por uno de los lados tiene una talla en bajorrelieve de Cristo crucificado rodeado por círculos y lazos entretejidos. Es el primer monumento cristiano fechado en Escandinavia. Por el otro lado hay una gran bestia «heráldica» enredada con una serpiente. La piedra de Jelling probablemente inició la moda de erigir memoriales de piedra tallada en Escandinavia, lo que se fue haciendo más común en el siglo XI.
El estilo de Ringerike (c. 980-c. 1090) desarrolló un elemento del estilo de Mammen: punzantes zarcillos amenazan con dominar a los animales que, por lo general, solían rodear. Los frondosos zarcillos provenían, en última instancia, de las decoraciones de acanto de los manuscritos otonianos y anglosajones, especialmente de la Escuela de Winchester *(véase* Arte Anglosajón). A la llamada «Gran Bestia» de la piedra de Jelling, que lucha con una serpiente, se la representa a menudo en el estilo de Ringerike, cuyo nombre proviene de un grupo de piedras talladas del distrito de Ringerike, en Noruega. Un vigoroso ejemplo de su uso se ve en la piedra de Vang, en Vang, región de Valdres, Noruega *(in situ),* mientras que una versión en metal mucho más refinada de este estilo se muestra en la veleta de Kallunge (Museo Histórico Estatal, Estocolmo). Por un lado están la Gran Bestia y la serpiente, y por otro dos serpientes que luchan entrelazadas, con zarcillos que surgen de todas las partes de sus cuerpos.
El estilo Ringerike floreció particularmente bien en Inglaterra durante el reinado de Canuto (1016-1035), porque había muchos clientes vikingos en el país y porque este estilo fue asimilado con facilidad por artistas versados en el estilo de Winchester contemporáneo. En los manuscritos, el sutil cambio de los acantos de Winchester derivando hacia el estilo Ringerike se observa comparando el Salterio de Harley (British Library, Londres; MS. Harley 2094) con un manuscrito de la University Library, Cambridge (Ff I 23). En el primero de ellos la ornamentación de acanto es frondosa, pero mesurada; en el segundo es más delgada y pujante, sobrepasando siempre sus límites. Un apunte al dorso del manuscrito de Caedmon (Bodleian Library, Oxford; MS. Jun. 11) muestra una combinación perfecta de rosetas de estilo Winchester junto a una bordura de estilo Ringerike. Una lápida funeraria del camposanto de la catedral de San Pablo de Londres constituye una de las mejores representaciones de la bestia y la serpiente en lucha, tallada en bajorrelieve (Museum of London). El fondo se pintó de azul y negro, mientras que la bestia quedó cubierta con puntitos blancos. El estilo está admirablemente representado en los trabajos sobre metal ingleses por la veleta hallada en Winchester (Biblioteca de la catedral de Winchester), y también por el broche en forma de disco de plata de Sutton, isla de Ely (British Museum, Londres). El estilo de Ringerike ejerció gran influencia en Irlanda y se observa en objetos como el báculo de los abades de Clonmacnoise (c. 1120) y en las hornacinas para libros del *Cathach* y el *Misach* (ambos c. 1090, en el National Museum, Dublín). En Inglaterra este estilo perdió favor durante la década de 1050, poco antes de la conquista normanda, pero continuó en Irlanda hasta la década de 1120.
La última invención artística del mundo vikingo fue el estilo de Urnes. Se le puede ver evolucionar desde el estilo Ringerike en una serie de piedras rúnicas que hay en Suecia. Esta serie comienza en Boge, Gotland, con una gruesa bestia de la que sobresalen zarcillos, como los de la veleta de Kallunge. Poco a poco, las bestias se van haciendo más esbeltas y elegantes, como se ve en Stranganas, Sodermanland, y en Ardre III, en Gotland. Este estilo tomó su nombre de las tallas en madera de la iglesia de Urnes, Noruega. En este caso se utilizaron dos técnicas: una es un altorrelieve redondeado con algunas estrías de casi doce centímetros de profundidad, pero tan delgadas como el filo de un cuchillo; la otra era un eco más apagado de los mismos modelos en un bajorrelieve plano. Los motivos son un esbelto cuadrúpedo, un animal con aspecto de lagarto con una sola pata delantera y otra trasera, y una delgada estría rematada algunas veces por una cabeza de animal. Las formas de estos animales son muy sinuosas y agraciadas, enroscándose de forma alterna en lazos amplios, y cada animal se distingue de su contrincante porque todos ellos varían de grosor.
Algunos ejemplos de gran calidad de este estilo se encuentran en Inglaterra e Irlanda, donde continuaron gozando de popularidad bastante tiempo después que el arte románico se hubiera hecho más o menos dominante en Escandinavia. El broche de Pitney, hallado en Somerset, aunque quizá estuviera hecho en Escandinavia (British Museum, Londres), está decorado con el lagarto de dos patas que se debate entre filamentos. El báculo del obispo Rannulf Flambard de Durham (obispo desde 1099 hasta 1128) está decorado con animales del estilo de Urnes (Monks' Dormitory Museum, Durham).
Esculturas de piedra del estilo de Urnes se hallan en un capitel de la catedral de Norwich (c. 1140) y en la localidad de Jevington, Sussex. En Irlanda este estilo quedó ligeramente modificado, de suerte que los animales están colocados en diseños más compactos y simétricos, como en la Cruz de Cong (c. 1123; National Museum, Dublín) y en el Sarcófago de Cashel *(véase* Arte Irlandés).
La llegada del arte románico al norte de Europa restringió de forma considerable el diseño artístico indígena. La cristiandad precisaba de una arquitectura cristiana, y para ello los escandinavos dependían de ejemplos extranjeros: los países de aquella zona se vieron cubiertos de cientos de pequeñas iglesias de piedra (y algunas otras grandes), inspiradas en los ejemplos de Renania, Inglaterra y Lombardía.

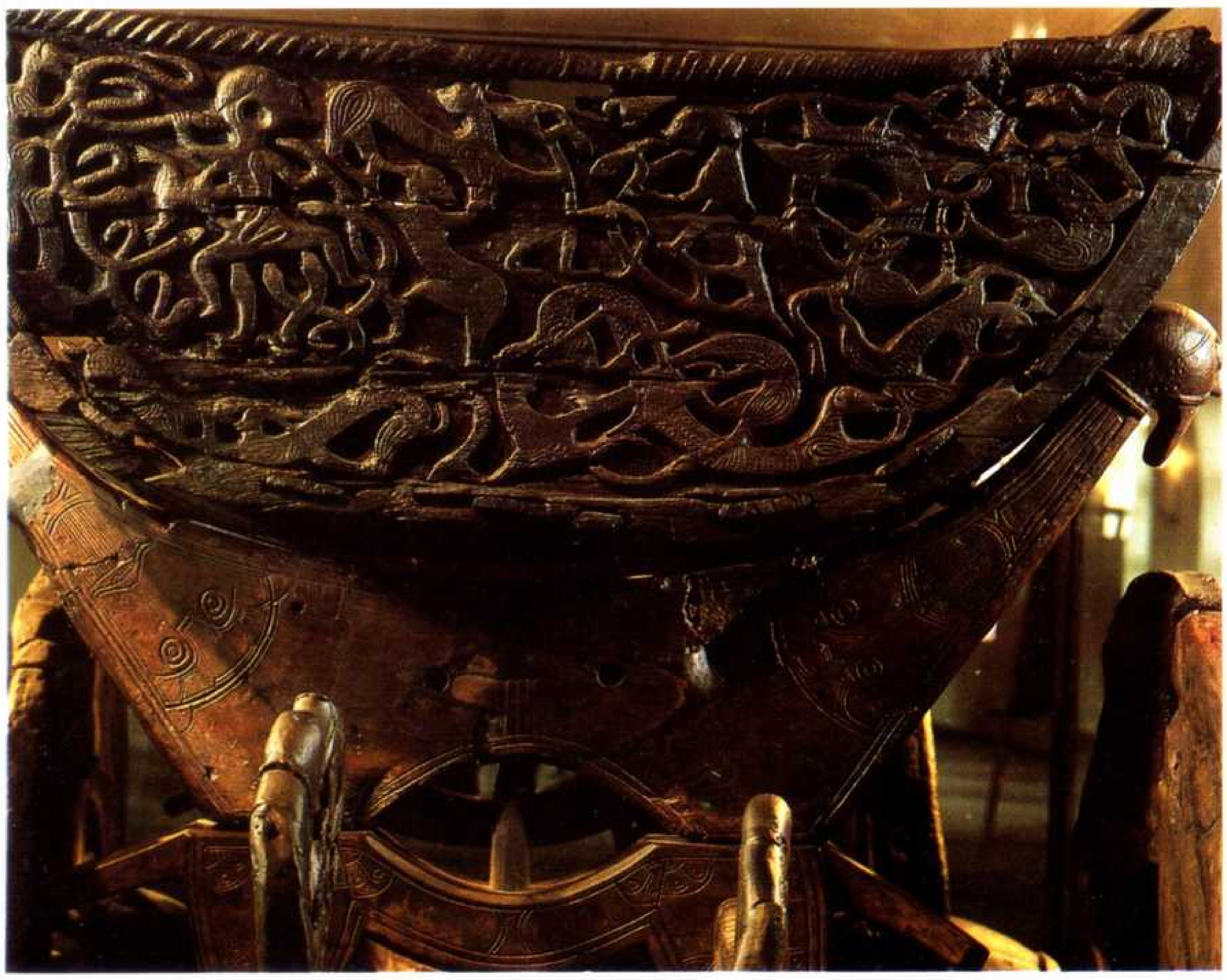
Para mayor información:

Anker, P.: *The Art of Scandinavia,* Londres (1969). Collingwood, W. G.: *Northumbrian Crosses of the Pre-Norman Age,* Londres (1927). Graham-Campbell, J.: *Viking Artefacts,* Londres (1980). Kendrick, T.: *Late Saxon and Viking Art,* Londres (1949). Lindqvist, S.: *Gotlands Bildsteine,* Estocolmo (1941). Wilson, D. M., y Klindt-Jensen, O.: *Viking Art,* Londres (1966).

EL BARCO FUNERARIO DE OSEBERG



El barco de Oseberg (Museo Universitario de Antigüedades Nórdicas, Oslo) fue descubierto debajo de un hermético túmulo funerario de arcilla y turba junto al fiord de Oslo. Aunque los ladrones de tumbas habían saqueado todas las joyas de valor de los dos cuerpos de mujeres enterrados con el barco, las condiciones del terreno habían conservado un tesoro excepcional de materiales orgánicos. Para la travesía de la muerte, el barco llevaba un precioso cargamento de carros y trineos, utensilios de cocina, telares para tejer destinados al servicio de ambas mujeres y una pila de cojines, colchas, edredones y tapices. El barco, construido c. 800, es la nave de vela más antigua que se ha encontrado en el norte de Europa, pero también va equipada con quince pares de remos. Su sinuoso perfil y su flexibilidad sobre las olas justificaban los nombres de Serpiente y de Dragón que se les dio a muchos barcos vikingos. En la proa y en la popa hay unos paneles tallados con representaciones de grotescas criaturas como viejos de luengas barbas y gruesos muslos que se agarran entre sí en todas las posturas imaginables. La misión de los postes con cabeza de animal no se entiende por

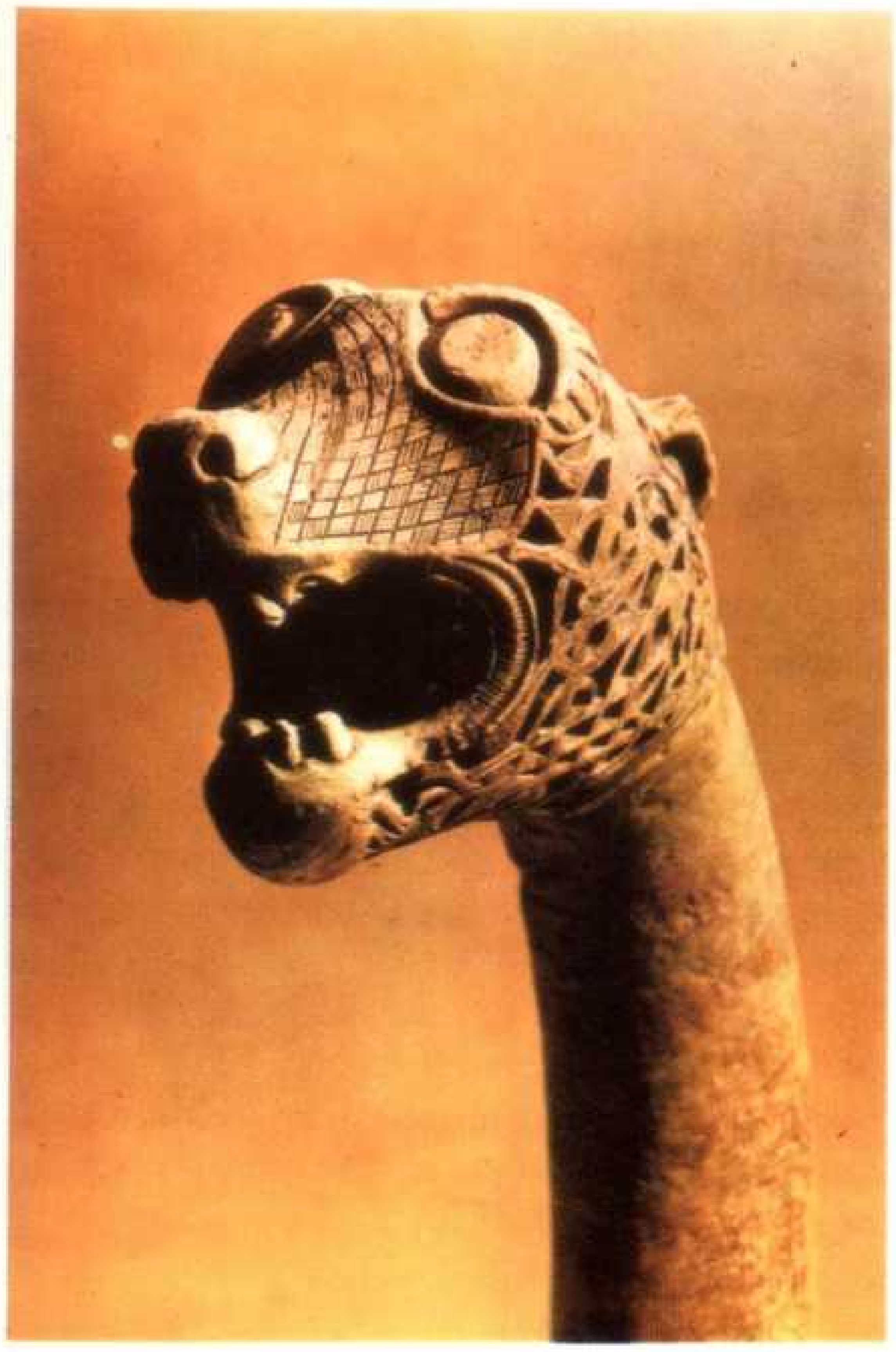


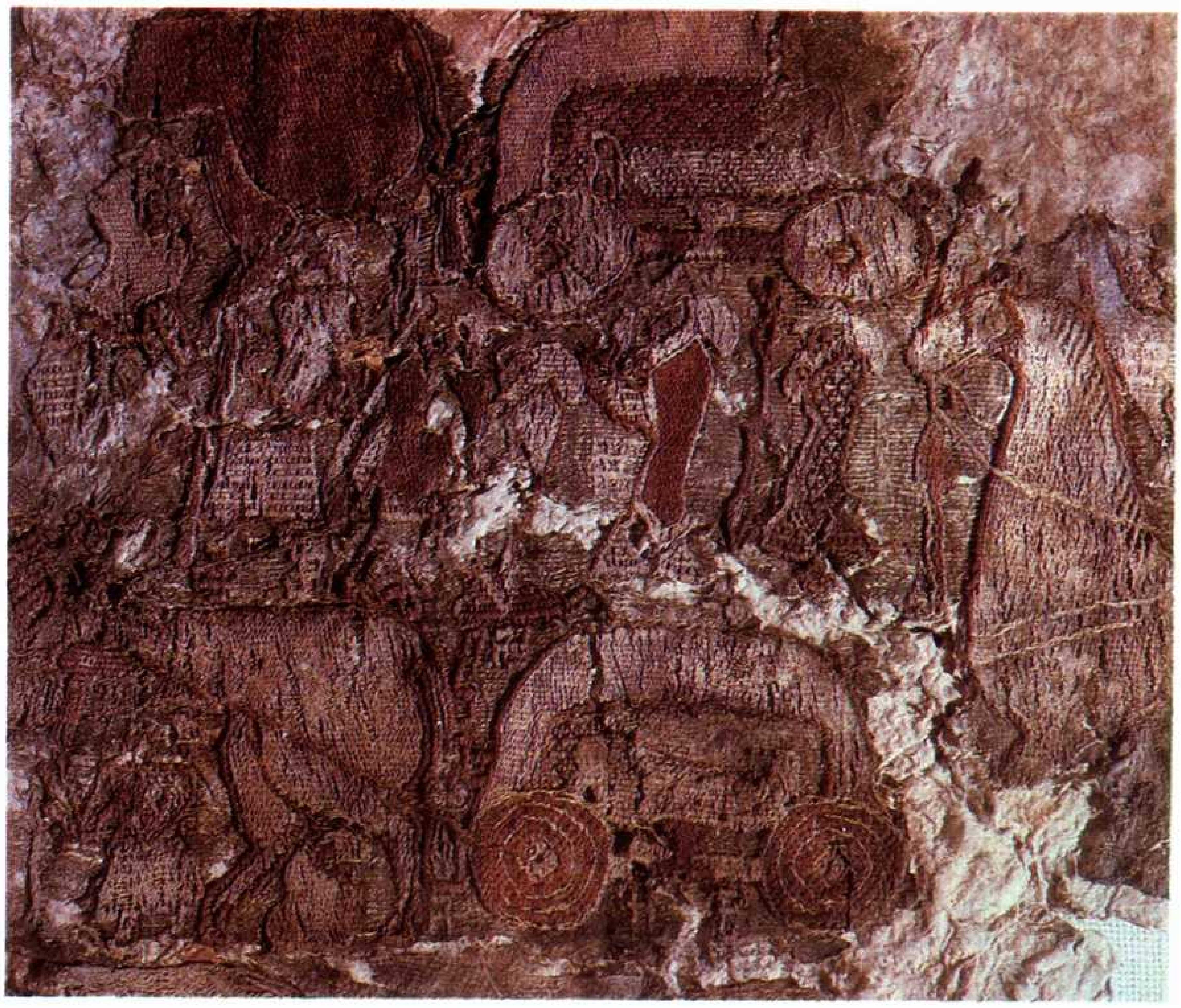


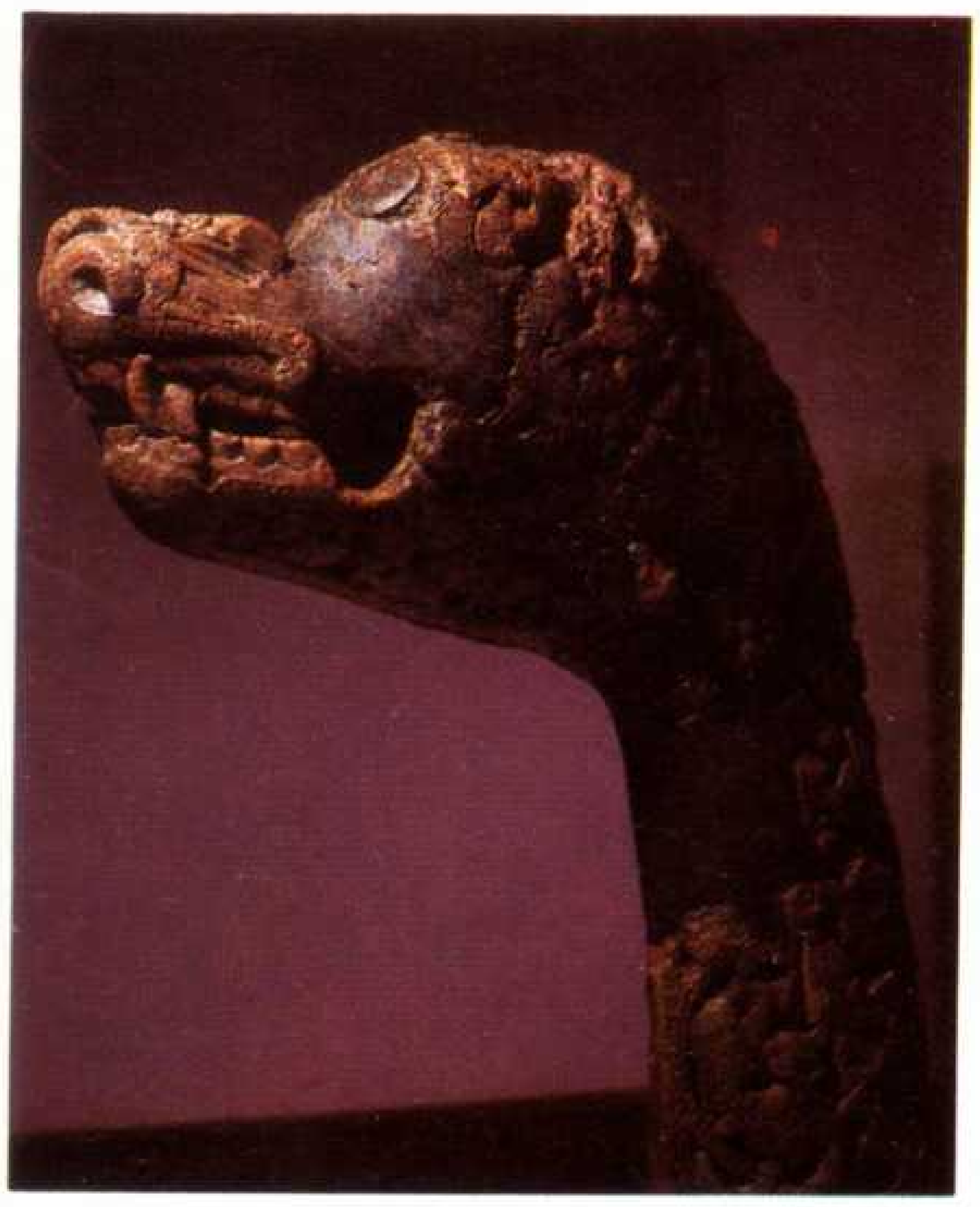
El barco de Oseberg, después de su reconstrucción; roble, longitud 20 m.; c. 800. Museo Universitario de Antigüedades Nórdicas, Oslo.

La parte frontal del carro decorado encontrado en el barco funerario de Oseberg. La figura de la esquina superior izquierda es Gunnar atormentado.

Un panel tallado de la popa de la nave de Oseberg, mostrándonos la perversidad de Loki, la deidad nórdica que personifica el Mal. *(centro, abajo).*







Izquierda: El poste tallado por el «Académico», originalmente quizá parte de un sitial *(arriba)*.

Otro poste en forma de cabeza de dragón hallado entre el mobiliario del barco funerario de Oseberg *(abajo)*.

Un detalle de la tapicería encontrada en el enterramiento; carros y personas en procesión.

Abajo: Detalle de un costado de uno de los carros decorados. Una mujer detiene un ataque.



completo. Su feroz expresión y, en un caso, un hirsuto saliente de clavos de plata sugiere que podrían estar destinados a espantar a los malos espíritus. Su diseño va desde la fría mesura del llamado «poste del Académico» hasta las abigarradas superficies repletas de animales de otro poste. El hecho de que se estuvieran produciendo tan diversos estilos, seguramente en el mismo tiempo y lugar, permite pensar que hubo un equipo de artesanos sumamente individuales patrocinados por un cliente ecléctico y culto del fiord de Oslo.

Los cuatro trineos estaban bajo la protección de unas bestias de expresión malhumorada en cada montante de los ángulos. Todos ellos están adornados de modo diferente y en ningún caso la talla del tablero superior guarda relación con la de los tiros. En el barco se encontraron también los esqueletos de varios caballos que habían de tirar de los trineos en el otro mundo.

Para los viajes estivales las damas estaban provistas de un carro sumamente decorado, que quizá se utilizó sólo en ceremonias antes de ser enterrado. En su parte frontal, luchando por tener lugar entre unas bestias doblemente emparejadas, se encuentra la escena de un hombre cruelmente mordido por serpientes, mientras un sapo parece dar saltos a su lado. Esta escena quizá represente a Gunnar, la *Saga de Volsunga,* que fue echado a morir en un pozo de serpientes. A todo lo largo del costado del carro hay otra escena con figuras, tensa y vigorosa, pero enigmática. El personaje central intenta atacar a un jinete, pero su espada alzada se ve detenida por una mujer muy decidida y aristocrática. Ésta lleva varios collares, y su pelo, recogido con un nudo elegante, flota hacia atrás. En el marco del carro hay algunas pequeñas cabezas humanas talladas en su redondez, lo que constituye una rareza en el arte vikingo. Aquí se hallaron sólo fragmentos de tapices, pero las muestras son suficientes para hacer una minuciosa reconstrucción. Estaba tejida con lana roja, amarilla y azul, utilizando cerca de veinte técnicas diferentes de tejido. El fragmento más grande representa una procesión oficial, con caballos, jinetes, carros, guerreros y mujeres.

XXIV
ARTE ISLÁMICO



Amantes bebiendo vino, del Gran Álbum de Clive, firmado por Afzal al-Husaini, fechado en 1646. Victoria and Albert Museum, Londres.

BAJO el Islam no hay distinción entre lo sagrado y lo secular, lo que da al arte islámico una unidad que ha estado ausente, por lo menos, del arte cristiano posterior a la época medieval. Este ensayo describe el establecimiento y desarrollo de este arte dentro del área de las primeras conquistas y su extensión desde las costas atlánticas de España y el Norte de África hasta el Asia Central y lo que hoy es Afganistán. Desde el siglo IX el Islam se estableció también en la península india, y desde el siglo XV en Indonesia y el sudeste de Asia. Las artes de estas dos áreas geográficas se tratan en otros lugares de esta enciclopedia, debido a sus lazos con el arte anterior del subcontinente asiático, y aquí recibirán sólo una breve atención *(véanse* Arte Indio *y* Arte del Sudeste Asiático). La manera de diseñar y decorar los edificios en todo el gran espacio geográfico ocupado por las conquistas islámicas fue notablemente duradera. La arquitectura fue el arte por excelencia del Islam, pero dentro de esta área también el arte de la confección de alfombras fue un arte importante, y por lo que sabemos, muestra una constancia semejante en los principios de su diseño.

Algunas veces se suele aducir que no existe tal arte del Islam, fundándose en dos razonamientos principales. En primer lugar, se dice que no existe relación alguna entre el arte propio de las tierras islámicas y la fe religiosa del Islam, ya que ésta no daba cabida al arte didáctico o al de figuras. En segundo lugar, que los árabes no llevaron consigo ningún tipo de arte cuando conquistaron las viejas tierras de Egipto, Siria y el Creciente Fértil, junto con la meseta irania, sino que emplearon a los artífices de esas mismas tierras dominadas para que ellos continuaran utilizando sus conocimientos y los estilos de los diseños que habían heredado.

La verdad respecto al primer aserto es que el arte no estaba destinado a un engrandecimiento didáctico de la fe, ni tampoco a su expresión, excepto mediante la repetición de su profesión o, simplemente, de los nombres de Dios y su Profeta, sino a decorar y dignificar los edificios públicos. Las mezquitas eran lugares de adoración de la comunidad reunida en congregación de fieles y también para su instrucción religiosa. No había, por lo tanto, ni altar ni liturgia; había maestros, pero no sacerdocio. El *mihrab,* que señalaba con una hornacina el punto focal del muro *qibla,* que indicaba la dirección de la *Ka'ba,* o lugar sagrado de La Meca, no constituía un lugar específicamente sagrado: en sus comienzos era un lugar frente al cual se situaba el dirigente de la congregación, el *Imam,* durante la celebración de las oraciones de los viernes por la comunidad. Junto a él se erguía el *mimbar,* púlpito desde cuyos escalones se hacían declaraciones en nombre del gobernante. El *mimbar* representa el trono desde el que el Profeta enseñó y conserva el dosel de la dignidad, pero ningún sucesor se ha sentado bajo él: el sermón siempre se imparte desde los escalones inferiores. Su importancia política procedía de que era el único lugar desde el que se podía hacer la *khutba* o nombramiento del gobernante. Aunque la coronación fue un rito utilizado en tiempos posteriores bajo la influencia de la tradición histórica persa, nunca llegó a tener importancia decisiva.

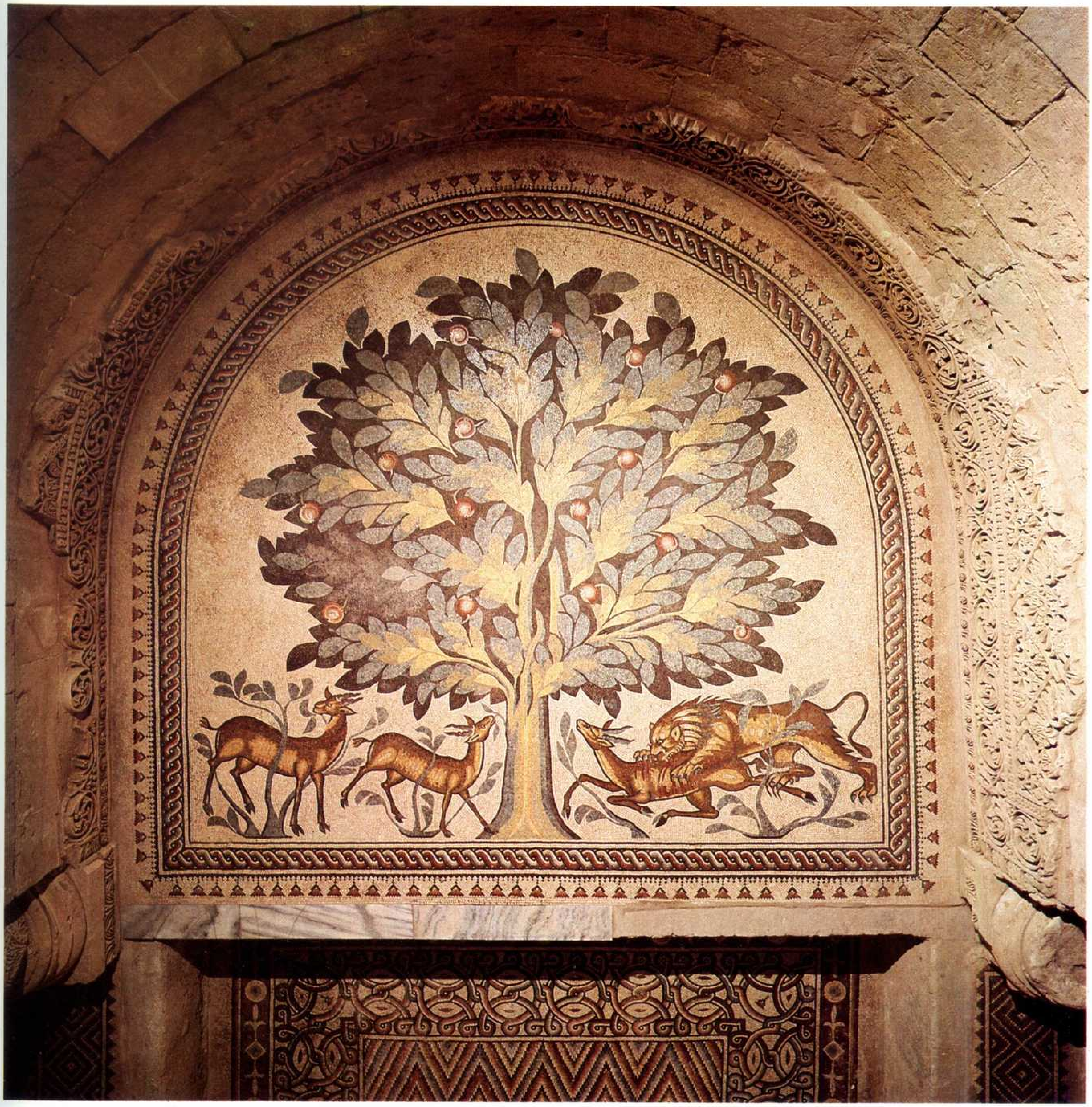
La verdad respecto al segundo alegato es que los árabes, en la época de la invasión, habían estado ya muchos años en contacto, a través del comercio y la diplomacia, con los Imperios bizantino y sasánida, y por lo tanto fueron capaces de apoderarse inmediatamente de lo que eligieron de las artes de estas dos grandes culturas. Por consiguiente, pudieron adoptar las distintas técnicas de construcción y de artes aplicadas y utilizadas para sus propios fines.

Los treinta años siguientes a la muerte del Profeta, en el año 632, fueron el período de las conquistas, durante el cual cuatro califas ortodoxos o sucesores del Profeta gobernaron desde la ciudad de Medina, en Arabia. Alí, el cuarto califa, estableció su capital en Kufa, Mesopotamia, una ciudad recién fundada de población árabe, y reclamó para sí la autoridad religiosa unida a la secular sobre todas las conquistas de los musulmanes (los «fieles que aceptan el Islam», es decir, la «Sumisión a la Palabra de Dios»). Tanto Otmán como Alí fueron asesinados, y el primer califa Omega, Mu'awiyah, surgió como gobernante del imperio árabe, a partir del año 661, con sede en Damasco, respaldada su autoridad por el ejército de Siria. A partir de entonces, sólo los Alids creyeron en un gobierno teocrático. Los árabes, con su tradición de independencia tribal, demostraron ser muy difíciles de controlar. La solución de Mu'awiyah fue mantener a los guerreros en constante actividad mediante incursiones anuales en el territorio bizantino, así como en las áreas todavía sin conquistar de Khorasán y Asia Central, más allá del río Oxus. La ciudad de Merv, ahora en el Asia Central soviética, fue la base avanzada desde donde partían estas incursiones. Los guerreros llevaron, de sus correrías, grandes tesoros, de los que la

Los principales centros del arte islámico tratados en el texto.



administración central estaba muy necesitada.
La fuente principal de los ingresos habituales provenía de los impuestos que pagaban los conquistados, y calculados por personas y por propiedades. El dinero de los imperios derrotados bastó al principio para afrontar las necesidades de los conquistadores, pero ya para la década de 690, bajo el califa Abd al-Malik (685-705), ocurrió un cambio decisivo: en primer lugar se incorporaron los caracteres arábigos a los tipos de letras bizantinos, y luego se sustituyó en las monedas, durante breve tiempo, la efigie del emperador por la del califa (693-697), antes de adoptar un estilo anicónico de monedas. En las provincias sasánidas las familiares cabezas de los últimos gobernantes persas, en particular la de Cosroes II (591-628), continuaron apareciendo en los nuevos *dirhams,* de plata, pero con la adición del nombre del gobernante árabe en pahlavi, y además la leyenda *bismillah* («en el nombre de Alá»), en el reborde. Tanto en el este como en el oeste, se utilizaron los antiguos cuños y los viejos troqueles. En el año 695 apareció un nuevo diseño del reverso mostrando el *mihrab,* con la leyenda *Amir al-mu'minin* (Comendador de los Creyentes). Dos raras monedas con las figuras erguidas del califa pertenecen también al mismo año.
Dos años más tarde, en 697, Abd al-Malik reformó la moneda creando un diseño y ejecución específicamente islámicos, primero en oro, y en 699, en plata. En todos los lugares estas monedas vinieron a desplazar a las dos distintas monedas del este y del oeste. A partir de entonces, con raras excepciones, ninguna figura apareció en las monedas islámicas.
Las postrimerías del siglo VII, por lo tanto, pueden ser consideradas como el momento de la afirmación de una personalidad diferenciada en el arte islámico, y resulta importante que ésta adoptase la forma de leyendas arábigas en escritura cúfica que proclaman la Profesión de Fe. La escritura que se atribuye a la nueva ciudad de Kufa disfrutó de una condición preeminente como el medio utilizado para copiar el Corán, es decir, la palabra revelada de Dios por mediación de Mahoma, su Profeta. Por eso, todo tipo de escritura religiosa y toda suerte de inscripción monumental están hechas en arábigo en cualquier parte de las tierras islámicas. Ya que se esperaba de todo musulmán que aprendiese de memoria el Corán, la fácil legibilidad de estos textos no era esencial, pero en cambio sí se procuraba conseguir un aspecto digno y hermoso. Así, pues, desde los primeros tiempos, la escritura arábiga creó un verdadero estilo formal, mientras que los escribas y los calígrafos figuraron entre los más grandes artistas.
Aunque no hay una prohibición expresa del arte con figuras en el Corán, sí hay una firme condenación de la idolatría, y la naturaleza abstracta e incognoscible de Alá sólo puede revelarse a través de su palabra, con la consiguiente inaceptabilidad de cualquier clase de icono. El arte con figuras, por lo tanto, quedó excluido de los edificios y de los libros religiosos, pero desde el principio se permitió en las obras seculares y privadas.
Esta postura se puede ver al instante en los edificios más importantes de los califas omeyas, la Cúpula de la Roca de Jerusalén y la Gran Mezquita de Damasco. Abd al-Malik construyó la Cúpula de la Roca en 691-692, como un santuario y no como una mezquita. Está compuesta por un círculo inscrito dentro de un octógono con dos hileras de columnas y estribos que sostienen una elevada cúpula central, así como un ambulatorio techado para poder circular en torno a la Roca, que está relacionada tanto con Abraham como con Mahoma. Se alza en el amplio espacio libre que quedó después de la destrucción del Templo judío construido por Herodes. Esta zona se conoce con el nombre árabe de Haram al-Sharif («el noble Santuario») y está considerada como el lugar en donde el Profeta Mahoma descendió a la tierra tras su viaje nocturno por los cielos a lomos del milagroso corcel Buraq, cuya huella se dice que resulta visible en la Roca que está debajo de la Cúpula. Pero esta creencia no se remonta a los primeros siglos del Islam, y ahora se acepta que la Cúpula de la Roca fue construida como un símbolo de la condición del Islam como religión que venía a desplazar al cristianismo tanto como al judaísmo. Tiene unas inscripciones que desafían específicamente la naturaleza divina de Jesucristo y la Trinidad, e intenta ser, evidentemente, una respuesta a la estructura con cúpula construida por Constantino sobre el Santo Sepulcro. Por esta razón, al arquitecto desconocido que llevó a cabo la obra le era preciso proyectar un edificio de acuerdo con la misma tradición, y no hay duda de que la profusa y bella decoración con mosaicos tuvo que ser ejecutada por artesanos sirios de origen cristiano. La exquisita belleza estriba en sus armónicas proporciones, y en la rica ornamentación, especialmente, el revestimiento en mosaicos de los arcos y de la linterna, así como en la decoración de la viguería cubierta de bronce con reflejos metálicos que sostiene la gran cúpula. La primera impresión que produce el diseño de los mosaicos es de jarrones de los que salen grandes plantas enrolladas, la clase de tema que se ve en los mosaicos de mármol del soldado de algunas iglesias cristianas de Siria y de Jordania. Pero, aparte de la mayor brillantez de las teselas de los mosaicos de pared, esta vegetación está realzada por la inclusión de joyas y coronas añadidas a la composición. Sugiriendo que estas últimas intentan ser símbolos reales, el profesor Grabar ha adelantado su punto de vista de que la Cúpula de la Roca fue un intento de afirmar la supremacía de la fe musulmana sobre todos los antiguos reinos, así como de subrayar con inscripciones el carácter final de la revelación islámica. Aunque todos los elementos estructurales y decorativos se habían utilizado ya anteriormente en edificios cristianos, la forma de esta edificación es nueva para equipararse a la novedad de su propósito.
Para estas fechas, la mezquita había adquirido ya una forma específica, aunque no estaba todavía regulada. Incluso en vida del Profeta las oraciones semanales de toda la comunidad habían exigido un lugar de adoración de tamaño adecuado, capaz de ser ampliado, pero al abrigo de las inclemencias del tiempo: en la región central del Islam, del calor del sol. Un techo sostenido por hileras regulares de columnas dispuestas en forma rectangular fue la solución natural, y puesto que había por doquier iglesias cristianas, ruinosas o abandonadas, al principio no hubo escasez de columnas de mármol, dentro del antiguo Imperio bizantino, listas para ser empleadas de nuevo. Las primeras mezquitas tuvieron la forma del lugar en que Mahoma oraba —el patio de su casa de Medina— y no eran más que unos espacios acotados y señalados como sagrados.
Aunque la mezquita sufrió cambios arquitectónicos bajo la influencia de los diversos estilos de los lugares por donde se extendió el Islam, el edificio es todavía, en esencia, un espacio abierto, con alguna clase de techado, y con un minarete o alminar adjunto. A la mezquita se entra por el norte; dentro de ella, el *mihrab,* que es un



La Gran Mezquita de Damasco; mosaico sobre un arco de la pared de poniente; c. 715.

nicho semicircular, señala la dirección de La Meca; el *mimbar,* que es un asiento situado en lo alto de unos escalones colocados a la derecha del *mihrab,* sirve como púlpito para el predicador. El suelo de la mezquita está cubierto de alfombras sobre las que los fieles descalzos hacen sus oraciones.

En el área del Mediterráneo se fue desarrollando un sistema de ampliación mediante la adición de nuevas estructuras, como se ve muy bien en la Gran Mezquita de Córdoba. Ésta fue ampliada en tres ocasiones hacia distintas direcciones, hasta que llegó a tener 581 columnas. Fundada en el año 785 por Abderramán I, al principio fue un recinto cuadrado de 74 metros de lado, con un espacio cubierto del lado de la *qibla,* de once naves sostenidas por once columnas cada una, lo que venía a suponer una cantidad total de 121 columnas. Tras la última ampliación llevada a cabo por Almanzor durante los años 987-988, toda la zona que ocupaba la mezquita aumentó hasta alcanzar unas dimensiones de 180 metros de norte a sur por 130 metros de este a oeste, con una nueva fachada orientada hacia el patio abierto, mientras que la nave cubierta destinada a la oración contaba con 19 naves o galerías. La nave central era siempre más ancha que las demás, con la intención de indicar la dirección del *mihrab.*



La Mezquita de Córdoba.—En el año 965, Hakam II añadió a la Gran Mezquita de Córdoba el magnífico *mihrab,* que es el más espléndido de cuantos existen en el mundo islámico. Se trataba de una cámara hexagonal con seis cúpulas, a la que se accede a través de un arco de herradura, frente al cual estaba un recinto real *(maqsura),* también bajo cúpula y abierto por el lado meridional hacia el palacio del califa o Alcázar, a través de otro arco semejante al anterior. Ambos arcos están enmarcados con vivas decoraciones en mosaico sobre las paredes con diseños de arabescos e inscripciones en escritura cúfica, como también lo estaban la cúpula sobre el *mihrab* y sus nervaduras de soporte y las enjutas. El emperador bizantino Nicéforo II Focas envió desde Constantinopla un maestro mosaiquista que instaló un taller en Córdoba; pero los diseños son completamente islámicos, y los nombres del arquitecto y de los principales artífices que trabajaron en la construcción del *mihrab,* registrados en las inscripciones que hay en él, son musulmanes. Habían trabajado también en el palacio real de Medina Azzahra para Abderramán III (936-961). Esta estructura en terrazas, con vistosa decoración de mármol y estuco y su suntuoso mobiliario, fue saqueada y en gran parte destruida por los puritanos conquistadores bereberes procedentes del norte de África, los almorávides, en el año 1010, pero ahora se encuentra en proceso de restauración.

Estos monumentos cordobeses son de importancia capital debido a que, de forma deliberada, reflejan los distintos estilos utilizados por los califas omeyas, mientras que la Gran Mezquita de Al-Aqsa en Jerusalén, construida originalmente c. 716, fue reconstruida dos veces; primero, por el abasida Al-Mahdi, y más tarde, por el fatimita Al-Zahir, en el año 1035. Todo lo que resta de la mezquita primitiva es la decoración de las vigas de tensión de madera pintada y las ménsulas de madera tallada que sostienen el techo. Las formas vegetales naturales se convierten en diseños de arabescos en Medina Azzahra. La mezquita de Al-Aqsa, construida sobre el gran espacio del Haram al-Sharif, pudo ser proyectada con entera libertad, y de nuevo demuestra un interés máximo en la nave central y en el cerramiento parcial de los cuatro primeros entrantes que hay cerca del muro *qibla* como lugar reservado para el gobernante. La forma de «T» conseguida de esta manera se repitió luego muchas veces en las mezquitas de Siria y el norte de África.

De excepcional calidad es la otra gran obra de Al-Walid, la Gran Mezquita de Damasco (706-714). Fue erigida en el *temenos* del templo pagano de Augusto, que hasta entonces había albergado la catedral cristiana de San Juan. Este templo fue demolido, y, dentro del recinto murado de 153 por 99 metros, se construyó una cámara cubierta destinada a la oración, con tres amplias naves y una cúpula por encima de la nave central, aún más amplia, pero abierta hacia el patio central interior. El techo se sostenía mediante pilastras y columnas que se alternaban. Este sistema se utilizó a lo largo de los otros tres lados del patio, lo que de esta forma proporcionaba unidad a toda la estructura. Un gran incendio acaecido en el año 1893 destruyó la parte cubierta. Cuando se reconstruyó, el lado que da al patio fue tapiado, lo que destruyó la unidad espacial que tuvo originalmente. Todas las superficies inferiores de las paredes y pilastras se recubrieron con un fino revestimiento que imitaba el mármol, cortado de tal manera que formaba un diseño simétrico entre cada grupo de cuatro losas. Ésta era una forma bizantina de decorar palacios, como también lo era el revestimiento con mosaicos de vidrio de las superficies superiores, incluidas las enjutas por encima de las columnas y las mochetas de las arcadas. Los artesanos especialistas en mosaicos que ejecutaron este gran proyecto decorativo puede que fueran reclutados en la misma ciudad de Constantinopla, como lo fueron para la mezquita de Medina, reconstruida entre los años 707 y 709. El estilo metropolitano de los mosaicos de Damasco, en contraste con el estilo sirio que se contempla en la Cúpula de la Roca de Jerusalén, apoya esta aseveración. Las partes que quedan nos muestran unas edificaciones de estilo clásico, pero con fantásticos detalles, que se alzan en unos paisajes ajardinados, junto a unos anchos arroyos. Estos paisajes, según opinión de algunos entendidos, representaban el Barada, lugar de esparcimiento favorito de los habitantes de Damasco. Si estos lugares representaban las capitales del mundo o prefiguraban las mansiones celestiales del Paraíso, está por dilucidar. Lo cierto es que no hay muestras de edificios fortificados ni amurallados, de tal forma que el escenario es siempre apacible. La ausencia de figuras, no sólo humanas, sino también de animales, los distingue de cualquier edificación cristiana.

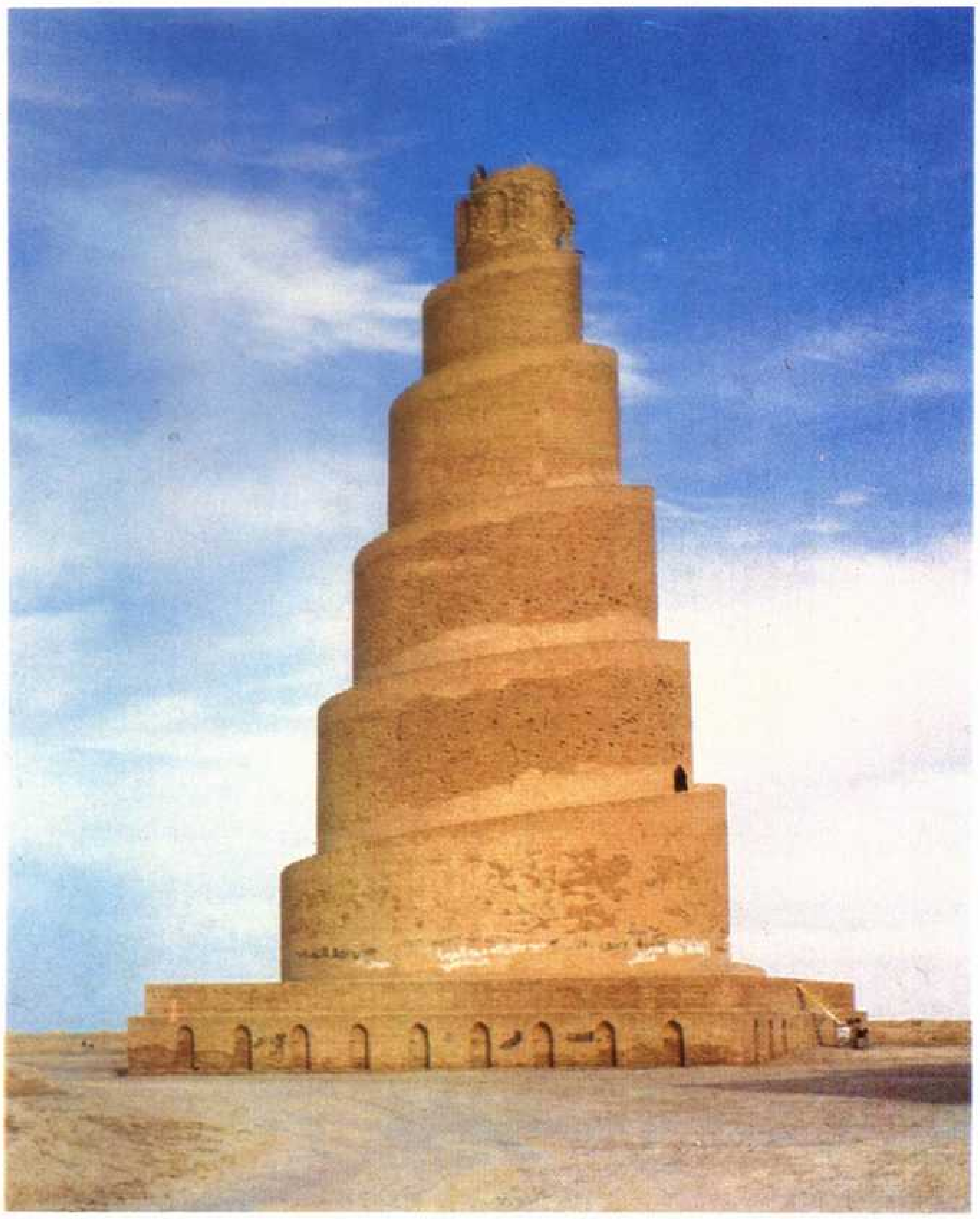
El interior de la Cúpula de la Roca (Mezquita de Omar) de Jerusalén (691-692. La cúpula ha sido reconstruida en el siglo XX.



El «Árbol de la Sabiduría», mosaico del palacio inconcluso de Khirbat al-Mafjar, cerca de Jericó, c. 730.

Resulta evidente que la intención era producir un efecto aplastante de esplendor: el follaje de vivos verdes y azules, recortado contra un fondo dorado, suscita un sentimiento más de suntuosidad palaciega que de inspiración religiosa; más de placer que de poderío. Sólo tiene una relación formal, pero no estructural, con la arquitectura. Ésta es, en general, la norma a la que retorna el arte islámico (aunque en alguna ocasión se acentuó con fuerza la línea estructural, como ocurre en la arquitectura selyúcida).

La construcción de palacios fuera de los centros principales de población tuvo un propósito político: asumir una posición de poder frente a las tribus árabes, así como frente a los pueblos conquistados, unir vasallos que no estaban acostumbrados a rendir pleitesía ni pagar tributo de lealtad, agrupándolos en unidades más grandes



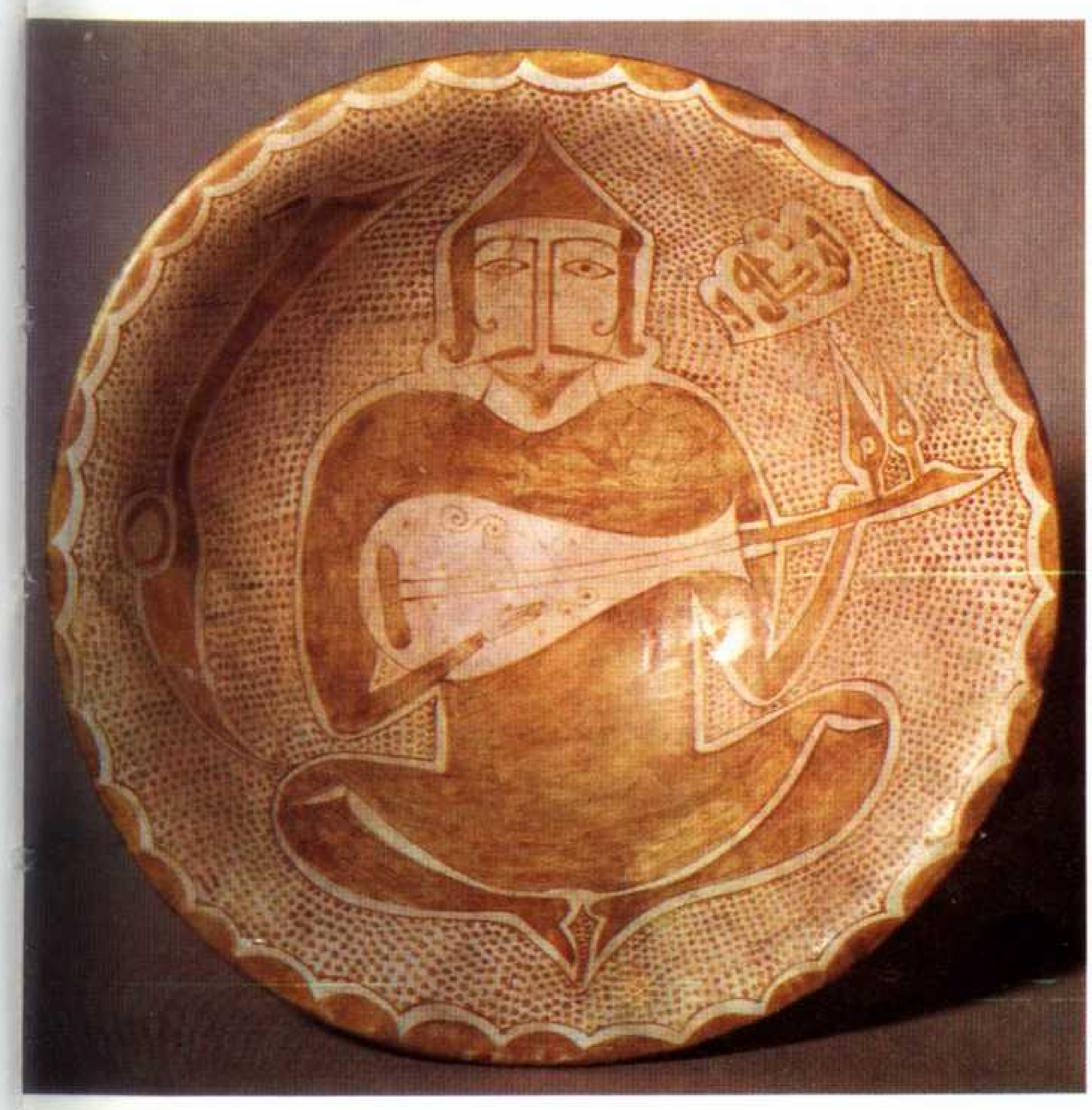
El alminar, en forma de espiral, de la Gran Mezquita de Al-Mutawakkil en Samarra, 848-852.

que la tribu, mientras que la agricultura y el comercio permanecían aún en manos de no musulmanes.
En Siria no había palacios reales que ocupar, y, por lo tanto, se impuso la necesidad de crear un nuevo tipo de edificación que no fuera castillo ni una villa, sino un marco para la exhibición personal como en Khirbat-al-Mafjar, cerca de Jericó, o en Mshatta, en el desierto jordano. Una característica esencial de estos palacios fue la imponente puerta de entrada que no ejercía función militar alguna y el salón del trono para el gobernante, al que se accedía desde una antesala contigua. Se disponía un lugar de esparcimiento en la sala de baños, que, como ocurre en Qusayr Amra, también en Jordania, podía estar decorada con pinturas de escenas venatorias, de baños y musicales, y también escenas de victoria simbolizadas por las figuras de los reyes derrotados por las conquistas islámicas, desde la España visigoda hasta el Asia Central. Por último, sobre el techo, había un mapa astronómico de los cielos. Hay inscripciones griegas en algunas partes, y todo este concepto es de origen grecorromano. Ésta es obra de Walid I, poco después del año 711; pero el palacio de Khirbat-al-Mafjar, que no fue concluido nunca, fue obra que se comenzó bajo el reinado del califa Hisham (723-743), aunque quizé destinada a su sobrino Walid II. Este palacio es notable sobre todo por los espléndidos suelos de mosaico, especialmente uno que representa a dos ciervos que pastan bajo un gran árbol frutal mientras un león hace presa en otro ciervo que figura al otro lado de la composición. De acuerdo con la opinión de Ettinghausen, esta escena puede simbolizar el Árbol de la Sabiduría, bajo el cual resalta la paz del Islam frente al imperio de la fuerza fuera de él. También hay varias figuras de yeso exentas en este palacio, que quizá representen al califa atendido por jóvenes servidoras, prueba de la influencia irania, que se aprecia con la máxima claridad en Qasr al-Hayr al-Gharbi, en el desierto sirio, a medio camino entre Damasco y Palmira. Allí se construyó, c. 730, un complejo palaciego mucho más grande para el califa Hisham, con ladrillos y ornamentaciones de estuco. En la Gran Puerta de Oriente, reconstruida ahora en los jardines del Museo Nacional de Damasco, la decoración incluye una serie de arcadas y patrones florales con algunos arbolitos en altorrelieve; pero es digno de advertirse que no hubo inscripciones en caracteres cúficos en la decoración de ninguno de estos palacios, a diferencia de los edificios religiosos de los califas omeyas.
Únicos de Qasr al-Hayr al-Gharbi son los suelos pintados con un género de técnica de pintura al fresco sobre yeso endurecido. Uno de ellos está asentado como si fuera un suelo de mosaico romano, decorado con hojas de vid en toda su bordura y figuras marinas semihumanas en torno a un busto de Gea, la diosa de la Tierra, pero orientalizada, y un borde de perlas típico del arte sasánida. El segundo suelo, más oriental aún en su tema y en su estilo, nos muestra a un cazador que dispara una flecha con su arco y a unos músicos de pie bajo una arcada. Este piso está dispuesto como si se tratara de una pintura mural y refleja el arte decorativo sadánida tardío, por el que sabemos que se interesó el califa Hisham. Este lugar, por lo tanto, representa un claro giro hacia Oriente antes de que concluyera el período omeya.
De esta forma las artes de este periodo representan un intento de realzar el prestigio del Califato mediante la elección de temas y técnicas, bien de los habituales entre los sasánidas, con su tendencia orientalizadora, bien de Bizancio. El comienzo de un arte netamente islámico se aprecia en la nueva acuñación de monedas y en el desarrollo de la escritura arábiga, tanto en los manuscritos coránicos como en los monumentos.

El período Abasida (750-940).—La llegada al poder de la dinastía abasida y el cambio de la capital del Islam desde Damasco hasta Mesopotamia representa una revolución ideológica que señala el fin del imperio tribal árabe y la ascensión de un Islam internacional. La nueva capital, Bagdad, fundada en el año 762, fue trazada con forma circular, con puertas en los cuatro costados para simbolizar el punto central de un imperio que giraba en torno al califa, que residía en su palacio, en el corazón de sus dominios. Aunque no queda ahora nada de aquella ciudad, ésta se puede reconstruir gracias a las descripciones completas que se poseen, en particular la del historiador de finales del siglo IX Ya'qubi. El fundador de Bagdad, el califa Mansur (757-775), reclutó un gran ejército de constructores procedentes de muchos lugares y emprendió la tarea con gran empeño. Puesto que el material para la construcción era el ladrillo, siempre hubo recursos locales disponibles, entre ellos parte del palacio sasánida de Ctesifante, más al sur siguiendo el Tigris. Además del palacio en el centro de la ciudad circular, Mansur mandó construir junto al río Tigris un complejo residencial palaciego llamado el «Palacio de la Eternidad» *(Kasr al-Kuld)*, y, río arriba, un suburbio para el ejército en Rusafa, con su gran mezquita y sus correspondientes alojamientos. Los sucesores de Mansur construyeron otros barrios y

palacios, especialmente Mu'adid (892-902); el *Firdus* (Paraíso) y el *Taj* (Corona). Gracias a una descripción muy vívida de la visita que hizo el embajador bizantino en el año 917 y de la recepción ofrecida en el palacio de Taj por Al-Katib, se puede tener una imagen de cómo era la corte abasida en todo su esplendor.
El tradicional interés oriental por los autómatas se refleja en el despliegue de árboles de plata con hojas móviles y pájaros canoros, y la exhibición se completa con la presencia de cien leones, las bestias reales, con sus respectivos cuidadores. Pero los nuevos productos del mundo islámico están representados por los cientos de alfombras que se tendieron a todo lo largo del recorrido, desde la puerta de entrada de la ciudad, hasta la presencia del califa, además de un amplio despliegue de sedas tejidas. Semejante ceremonial en la corte de Bagdad tuvo un prolongado efecto en el mundo islámico; fue imitado en España por los califas de Córdoba, por los fatimitas en El Cairo y por los gobernantes de Irán.
Para el año 917, el Califato había dejado ya de tener posición sin rival que disfrutó en tiempos de Mansur y de Harun al-Rashid (786-809), cuyo estado legendario se evoca en *Las mil y una noches,* en donde la Ciudad de Bronce es reminiscencia de la Ciudad Circular.
Mientras tanto, el califa Mu'tasim (833-842) intentaba escapar de la presión popular y separar sus tropas del populacho construyendo una nueva ciudad palaciega a unos 112 kilómetros aguas arriba del río Tigris, en Samarra. Se construyó una gran mezquita para toda la casa del califa, con un gran recinto amurallado *(sahn),* que tenía ocho espacios entrantes del lado meridional y cuatro en cada uno de los otros tres. La característica más notable de esta mezquita es el minarete, que es el más antiguo que subsiste. Todo lo que hacía falta era un lugar desde donde llamar a la oración a las cinco horas prescritas del día, y para ello bastaba normalmente con el techo. Aquí, en Samarra, el alminar constituye una estructura arquitectónica separada, una torre cónica en espiral a la que se asciende mediante una rampa que la circunda por el exterior y que no lleva decoración alguna; pero su altura y sus dimensiones monumentales recuerdan el antiguo ziggurat, y su propósito tiene que haber sido impresionar. Esta forma de construcción fue remedada en la Mezquita de Ibn Tulun en El Cairo; pero es anterior el minarete torre de la Gran Mezquita de Kairuán (724-727 u 836), y la forma cuadrada de éste fue la habitual en Siria hasta el siglo XII.
Sobre una colina que domina el río Tigris se erigieron los palacios de Samarra emplazados de forma tan axial y simétrica como lo permitía el terreno. La edificación comenzó en el año 836 y continuó hasta el 892. El sitial del califa se situó en un *aiwan,* el arco hundido de estilo sasánida, en cuyo frente colgaba un amplio cortinaje que se corría hacia un lado durante las audiencias para mostrar la augusta figura de su diván, luciendo un tocado alto y blando, la *tawila.* Para mantener su dignidad, el califa era conducido bajo un pabellón y sobre él se llevaba un quitasol ceremonial. Cuanto más poder político iba dejando de estar en las manos del califa, tanto más cuidado se tenía en conservar su dignidad y el protocolo.
Los edificios eran de ladrillo y todas las superficies interiores tenían frisos de estuco moldeado o tallado con estilizados arabescos que se repetían ininterrumpidamente. El estuco había sido la decoración preferida por el arte sasánida, y es probable que no hubiera interrupción en la tradición de su uso. Ahora se utilizaba en todos los edificios de calidad, tanto en los religiosos como en los de carácter civil, bien públicos, bien privados, a través de toda Mesopotamia, Irán y más lejos aún.
La técnica de construcción de los edificios por grupos de artesanos especialistas itinerantes que podían encontrar sus materiales cerca de la obra permitió construcciones rápidas, pero al mismo tiempo significó que la arquitectura se considerase efímera. Mientras que en Siria hay buenas canteras de piedra y mármol, en Mesopotamia y en Irán hay poca piedra buena para la edificación, y el material de construcción tradicional es el ladrillo, secado al sol por regla general, excepto para los edificios importantes.
El siglo IX fue testigo del comienzo de una importante industria ceramista, que primeramente sirvió a la capital, y más tarde exportó a lugares tan distantes como Egipto y Khorasán.
Con la intención de producir cerámica comparable con la porcelana china, que ya iba llegando al mundo islámico en este período, el cuerpo de las piezas se cubría de un esmalte opaco de estaño que producía su fondo blanco mate, en el que se podía pintar con otros esmaltes de colores, limitados en un principio al azul cobalto y al verde. Esto se hacía con franjas radiales o con flores, algunas veces combinadas con leyendas en lengua arábiga: bendiciones para el propietario o la firma misma del alfarero. Una invención más notable fue el uso de óxidos de plata y de cobre, combinados con azufre para formar una lustrosa decoración superficial que se aplicaba sobre el esmalte de estaño y se cocía por segunda vez. Esta técnica de esmaltado fue un secreto mantenido por los ceramistas que la introdujeron primeramente en Egipto y más tarde en Siria y en Irán, a fines del siglo XII. Ya

Un plato decorado con superficie lustrosa; altura 9,9 cm., diámetro 35,9 cm.; siglo X, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.



para el siglo X había una tendencia a recubrir todo el fondo con diseños de puntos o de ojos, sobre el cual se podían dibujar estilizadas figuras de hombres y pájaros, y este tipo constituyó la base de la industria cuando se extendió hasta Egipto bajo la dinastía de los fatimitas. También se utilizó esta técnica en el siglo IX para decorar tejas, fragmentos de las cuales se han hallado en las excavaciones llevadas a cabo en Samarra y en Túnez. Bajo el mandato de Ibn Tulun y de su hijo Khumawaya, descendientes de un esclavo turco, Egipto fue semiindependiente, pero bajo el dominio cultural del califato abasida, Tulun y Khumawaya intentaron rivalizar con Bagdad en monumentos públicos y en la fabricación de una artesanía de lujo, en particular los tejidos y cerámica. Khumawaya fue famoso por su fastuoso modo de vivir y por su ostentosa exhibición de vajillas de oro y plata. El recuerdo permanente de la gobernación tulúnida en El Cairo es la gran mezquita (876-879), conocida como Al-Mayda, porque está delante de un gran campo de polo. Estaba unida por una vía procesional con el palacio del gobernante, al que se penetraba por puertas triples. Nada queda de este palacio, pero la mezquita se encuentra bastante bien conservada aun cuando no se utiliza para el culto. Siguiendo el precedente de Samarra, el gran patio *(sahn)* está rodeado por arcos sobre pilastras de ladrillo: dos en fondo en tres de los lados y cuatro en el lado de la *quibla,* y con el alminar fuera de la muralla, pero dentro de otro muro exterior almenado que protegía con eficacia a la mezquita del ruido de las bulliciosas calles y de los bazares. Las seis puertas principales son sencillas. Las entradas van enmarcadas con un revestimiento de madera tallada, y la decoración se concentra en el interior del patio de la mezquita. En él, las pilastras tienen cada una cuatro columnillas adosadas con capiteles de estuco, mientras que los contornos de los arcos llevan un perfil también de estuco ricamente labrado que cubre toda la superficie en el estilo de Samarra. Aún más rica es la decoración de los intradoses de los arcos y la de las láminas de mármol de las ventanas, todas ellas con diferentes diseños. Encima de cada pilar hay unas rosetas decorativas, a cada lado de unos arcos apuntados, caladas sobre las enjutas. Por encima de las ventanas, y alrededor de toda la mezquita, hay un friso decorado de estuco y, encima de éste, una inscripción corrida en caracteres cúficos, de más de 1,6 kilómetros de longitud, en madera tallada, con un techo también de madera tallada sobre los arcos. La decoración, pues, era muy rica, pero todo estaba subordinado al sobrio efecto monumental del diseño general del edificio. El minarete original, con su forma de espiral imitada del de Sumarra, se utiliza en esta ocasión en una renovación hecha en 1296. En aquel año el mameluco Lajin ofreció un hermoso *mimbar* de madera tallada y adornó el *mihrab* original con mármoles, realzando el conjunto con mosaicos. Durante el siglo pasado la mezquita fue ampliamente restaurada.

Otro bello ejemplo de la influencia ejercida por el arte de Bagdad en El Cairo es el largo friso de madera del gran cementerio, que ahora se encuentra en el Museo de Arte Islámico. Éste posee elementos propios del diseño sasánida: una diadema alada que alterna con un *árbol de la vida* y palmas, pero en este caso combinados con ornamentación vegetal de estilo copto, y todo el conjunto rodeado de textos coránicos, en una forma de escritura cúfica alargada propia del siglo IX.

Otro de los gobernantes abasidas que se independizó entonces fue Ibrahim ibn Aghlab (800-811), gobernador de Ifriqiyah (África), la actual Túnez, con capital en Qayrawan (Kairuán). En este lugar, su sucesor, Ziyadat Allah (817-838), comenzó a construir en el año 836 una gran mezquita en el lugar que habían ocupado otras dos mezquitas anteriores. El área cubierta del santuario se amplió más tarde para incluir una serie de 16 arcadas paralelas a la pared de la *qibla,* a todo lo largo de 17 naves o galerías, con una cúpula alzada sobre el espacio central por Abu Ibrahim Ahmad (856-863). Todas las arcadas descansaban sobre columnas, como en Córdoba, lo que da al santuario un aspecto primitivo. Pero el *mihrab* está casi tan decorado como el de Córdoba del siglo siguiente. La hornacina está formada por 28 placas de mármol, colocadas en cuatro hileras, con el panel central de cada una tallado en forma acaracolada, como lo estaba la hornacina de la mezquita de Al-Mansur de Bagdad, de la que es la única reliquia. Las tres hileras de cada lado son tallas caladas de motivos vegetales de estilo sasánida enmarcadas a los lados por un friso corrido de volutas también vegetales. Debajo de la hilera superior de paneles corre una inscripción en relieve de caracteres cúficos. La hornacina está flanqueada por dos columnas bizantinas con capiteles, mientras que el arco superior está cubierto con azulejos, que, de acuerdo con Ibn Naji, que cita a un escritor del siglo XI, fueron importados de Bagdad, y con madera de teca, sin duda originaria de la India, utilizada para formar la cubierta superior de la hornacina del *mihrab.*

Irán, bajo los samánidas y los buyidas (874-1037).—Políticamente, este período señala el comienzo del declinar del califato abasida como centro de poder. En la historia del arte resulta notable por el resurgir de algunas formas particulares del arte persa inspiradas en las tradiciones preislámicas de la era sasánida. Pero los siglos IX y X fueron testigos todavía del dominio del árabe como lengua oficial de la administración política y del comercio con Irán, así como de la educación y la cultura, y tanto la dinastía samánida como la buyida continuaron procurándose el reconocimiento de su posición por los califas de Bagdad. Balkh y Herat se convirtieron en centros de campamentos armados árabes que se establecieron en las afueras de estas dos ciudades. Para fines del siglo VIII, tras la revolución abasida que tuvo como punto de partida esta región del Khorasán, la conversión al Islam se había hecho general y las diferencias religiosas no constituyeron un motivo importante de división.

Las primeras mezquitas iranias no se vieron muy influidas por la tradición local, y solían diferir de las del Occidente, principalmente en que no había edificaciones romanas a las que robar sus columnas de mármol. Así, pues, las primeras mezquitas de Damghan, Siraf, Nayin y Bukhara tenían, como las de Occidente, tres arcadas paralelas a la pared de la *qibla,* y una en los otros tres lados del patio. En Damghan se erigió un alminar cuadrado fuera del patio, pero en cambio en Siraf (815-825) el alminar se encontraba unido al muro que rodeaba el patio, y, probablemente, no era mucho más alto que éste. Esta mezquita estaba construida de piedra, sin duda porque ésta resultaba asequible en el Golfo Pérsico, pero por regla general se utilizaron el ladrillo de barro para levantar los muros de las primeras mezquitas de Irán y la madera para sus columnas, lo que explica su rápido deterioro y la consiguiente desaparición de sus restos. No obstante, continuó la tradición sasánida de la



Arcadas decoradas del patio de la Gran Mezquita Al-Maydán, mandada construir por Ibn Tulun en El Cairo; 876-879.

bóveda de cañón, como en la mezquita de Damghan. Para el siglo X, el ladrillo cocido era el material de construcción más empleado, con mejores probabilidades de resistir el paso del tiempo. La mezquita de Nayin, en el extremo occidental del desierto central del Irán, es la primera, con su rica decoración interior tallada en estuco que incluye inscripciones decoradas en caracteres cúficos que enmarcan el conjunto del arco del santuario y se entrelazan en las pesadas columnas redondas sobre un diseño de bellotas como fondo. En los intradoses de los arcos hay unos medallones polilobulados enlazados no muy alejados de los diseños mesopotámicos del siglo anterior. Estas mezquitas persas comenzaron a dar mayor altura al arco central de la fachada del santuario y, por lo tanto, a preparar el camino para el nacimiento de las mezquitas con grandes portaladas *(aiwan)* de los siglos XI y XII.

En el siglo X, las dos potencias más importantes que controlaban Irán eran los samánidas en el este y los buyidas en el centro y el oeste. Los samánidas sobresalieron primero y se enriquecieron gracias al control que ejercieron sobre la ruta comercial internacional entre Asia Central y Oriental y el Occidente a través de los ríos rusos al norte del mar Caspio. Desde el año 892 acuñaron *dirhams* de plata y dinares de oro casi en la misma fecha, monedas que llegaron a viajar hasta países remotos. Se las puede encontrar en gran cantidad en Polonia, e incluso alrededor del Báltico, así como también en los Balcanes, y testimonian la gran amplitud que tuvieron las relaciones comerciales internacionales de los samánidas. Sus capitales gemelas de Nishapur, en Khorasán, y de Samarcanda, en Transoxiana, han sido exploradas por los arqueólogos, pero todavía queda mucho por aprender de estos lugares.

Se ha encontrado gran cantidad de objetos de alfarería en ambos yacimientos; pero como no sabemos qué tipos fueron los fabricados en cada uno de ellos, debemos considerarlos en unión. Por desgracia, en ninguno de ambos lugares existe una estratificación establecida satisfactoria.

En ambas capitales la influencia china resulta evidente, pero se circunscribe a una cerámica salpicada de naranja y verde sobre un fondo blanco limpio. Se solía pensar que estos tipos derivaban directamente de la bien conocida cerámica de la dinastía T'ang, pero ahora parece estar claro que más bien es la cerámica de los Liao, en el norte de China (916-1125), de donde se puede derivar esta influencia sobre la alfarería islámica como sucesores que fueron de la tradición artística T'ang. Los ejemplos samánidas que muestran este tipo de influencia son casi todos ellos cuencos, aun cuando también hay jarrones, uno de los cuales, encontrado en Samarcanda, es de forma china muy definida. Más tarde los alfareros samánidas añadieron al salpicado una decoración al *graffiato* bajo el esmalte, dejando sin salpicar unas zonas en forma de pétalos, lo que constituía un tipo de decoración alegre y vistoso. Ya que no sabían fabricar cuerpos finos o blancos, tuvieron que confiar en un esmalte blanco opaco para producir un gondo limpio sobre el cual desarrollaron dos variantes distintas, aparentemente simultáneas, de pintura con lechadas de color. Uno de estos estilos es probablemente una versión vernácula de temas astronómicos con figuras de

procedencia anterior, quizá preislámica. El segundo tipo es específicamente islámico y depende sólo de inscripciones arábigas como única decoración, en una elegante forma de escritura cúfica de trazo oriental algunas veces combinada con formas anudadas o trenzadas de carácter abstracto procedentes del repertorio islámico común. Se encuentran entre las más bellas de las cerámicas islámicas.
Otro tipo menos complicado, pero también decorativo, tiene un fondo oscuro, generalmente de color berenjena o amarillo, en el que se disponen diseños abstractos pintados con lechadas de dos o tres colores. Ninguno de estos tipos se encuentra en ninguna otra región ni período de la cerámica islámica. También se han encontrado algunas piezas pintadas con lustre y se hicieron también imitaciones locales que carecen del esplendor de las verdaderas.
A lo largo de este período de los samánidas se explotaron las minas de plata bajo su dominio, situadas en Panjhir, en el Seistán, en Bagdhir, en el Khorasán y en Bamiyan, y el metal sirvió, sin duda, en su mayor parte, para acuñar *dirhams*. Pero subsisten bastantes ejemplos de vajillas de plata como prueba de la supervivencia de una hábil industria fundada bajo el dominio sasánida. Se han hallado muchos ejemplares de vajillas de plata en Rusia, algunas veces acompañados de monedas de hasta el siglo XI. Una de las características de estas vasijas de estilo sasánida es el empleo del forjado y el cincelado, y también algunas veces se utilizó la técnica del nielado para dar color a un detalle, como también se hizo en Bizancio por aquellas fechas. Oleg Grabar ha sugerido la idea de que esta producción continuó como arte de la corte samánida, en contraste con el arte popular de la cerámica o el bronce. Esta conclusión está avalada por las formas que tienen las vasijas de bronce de este período, algunas de las cuales, especialmente las jarras y las botellas, se derivan directamente de las de los objetos de plata sasánidas. Con el bronce se solía emplear usualmente la técnica del vaciado. Las vasijas están caladas o grabadas con inscripciones o diseños florales, dejando lisa buena parte de la superficie. Estos objetos de bronce dependían de su forma en cuanto a su atractivo estético, uniendo así fortaleza con elegancia.
Los buyidas eran oriundos de Dailam, al sur del mar Caspio, pero ya para el año 930 habían establecido su capital en Ispahán, dominando todo el Irán occidental, y para el año 946 ya habían llegado hasta Bagdad y habían sido honrados por el califa como *Amir al-Umara*. Se construyeron un palacio en Bagdad y fueron coronados formalmente por el califa en una renacida ceremonia persa sin significado islámico. Aunque en un principio eran toscos soldados, muy pronto se convirtieron en patrocinadores de la sabiduría y el arte y en coleccionistas de manuscritos, aunque ninguno de éstos ha subsistido para arrojar alguna luz sobre este aspecto de las artes de aquel período. También patrocinaron la orfebrería, como se puede apreciar en una jarra de oro (Freer Gallery of Art, Washington, D. C.) que lleva grabado el nombre de un príncipe buyida que gobernó en Irán central desde el año 967 hasta el 977. Tiene unos ciervos cincelados en círculos, formados de estilizadas volutas florales que cubren por completo el fondo, como en los diseños sobre estuco de los siglos IX y X. Los buyidas, como los samánidas, estaban interesados en el comercio extranjero, una de cuyas puertas de salida era el Golfo Pérsico, por los puertos de Basora, sobre el río Tigris, y el de Siraf, al sur de Shiraz, enclave importante para el tráfico de las mercancías importadas de la India, China, el Sudeste Asiático y África Oriental. Las excavaciones arqueológicas han venido a confirmar las pruebas escritas de la riqueza de sus mercaderes y la gran cuantía de las importaciones de porcelana china durante este período.
Tenemos suficientes pruebas de la existencia de una industria textil importante: la seda se cultivaba hacía mucho tiempo en la región del mar Caspio, en el norte de Irán, y el Kuzistán era ya conocido por la calidad de sus tejidos de seda, centrados en la ciudad de Ahwaz. Todos los cortesanos buyidas llevaban vestiduras de seda, y la ropa de esta clase fue, por supuesto, uno de los artículos más exportados. Hace unos cincuenta años se hizo en Ray un hallazgo de tejidos de seda de esta época, y ahora se encuentran repartidos por distintos museos del mundo. Pero la seda irania más antigua que podemos fechar del período islámico se conservó durante siglos en una iglesia rural francesa, en Saint Josse (ahora, en el Museo del Louvre, París). La seda está tejida con los títulos de un general samánida, que fue muerto en el año 961. Está decorada con parejas de elefantes enfrentados y una bordura de camellos. Su historia nos demuestra la gran fama de la seda irania y las extensas relaciones comerciales que los samánidas tenían establecidas.

Los fatimitas y el mundo islámico (915-1171).—Nada revela con mayor claridad la decadencia experimentada por la autoridad de los califas abasidas que la ascensión al poder de los fatimitas. Porque éstos llegaron tan lejos y tan alto, que se establecieron como Califato rival, y por la acción de su propaganda hicieron todo lo que estuvo en sus manos para desacreditar a los abasidas de Bagdad. Manteniendo ser descendiente de la hija del Profeta, Fátima, el fundador de la dinastía. Ubayd Allah Said, tras haber preparado a los misioneros ismailíes, dejó el territorio de Siria en el año 903 y tomó el título de *Mahdi*, es decir, el caudillo por designación divina, en el año 910, en Rakkada, Túnez.
Los cuatro primeros califas fatimitas permanecieron en África; pero en el año 973 Al-Mu'izz se trasladó a Egipto con la esperanza de deponer a los abasidas de Bagdad. De esta forma advinó el régimen chiíta a Egipto, e incluso a las mismas ciudades santas de La Meca y Medina. Pero Siria sólo estuvo temporalmente en su poder, y sus emisarios marcharon al Irán, en donde los extremistas ismailitas se establecieron en castillos que se convirtieron en plazas fuertes de la secta en los valles montañosos de Dailam. Partiendo de África, habían conquistado Sicilia entre los años 916 y 965. La isla se convirtió más tarde en un territorio virtualmente independiente, mientras que poco después, antes del año 1051, África se libró de su poderío. Por lo tanto, fue gobernando Egipto como los fatimitas causaron su principal impacto en el mundo islámico, y también por sus relaciones con Europa a través de los normandos asentados en Sicilia.
Como sucesores de Alí, aunaban en sus personas el poder temporal y el espiritual como jamás lo habían hecho los abasidas. Por lo tanto, aun cuando los fatimitas imitaron el trazado de la construcción de palacios y el ritual de la corte de Bagdad, pensaron superarlo. Por consiguiente, amén del rito de desvelar al califa que los abasidas habían heredado de los sasánidas, los fatimitas copiaron de Bizancio la prosternación cuando se



Decoración en estuco con relleno de bellotas talladas en la Mezquita de Nayin, Irán.

acercaban a la persona del califa; besaban su estribo, su pie y su rodilla y se retiraban siempre sin volverle la espalda. Llevaban turbante, en vez de un tocado alto, pero envuelto de tal forma que formaba un pico en torno a un soporte enjoyado al que se dio el nombre de *taj,* aunque no se trataba de una corona en el sentido usual.

La nueva capital, El Cairo, fue fundada en el año 969 por el general Jawahar, un siciliano, probablemente contando con la ayuda de Amalfi, en la península italiana. En el siglo XII, Amalfi quedó eclipsada por Pisa. Este tráfico comercial fue protegido por los califas, que permitieron el establecimiento de una factoría por estos mercaderes. El Cairo fue así una sociedad cosmopolita, tolerante y bien equipada con hospitales y otros servicios públicos. La Gran Mezquita de Al-Azhar fue construida entre los años 970 y 972, con una planta similar a la Ibn Tulun, en torno a un gran patio, pero la actual estructura data tan sólo del siglo XII y ha sido muy restaurada. También ha sido grandemente ampliada debido a sus funciones como Universidad Islámica. En un principio fue fundada para la formación de misioneros ismailitas, pero se ha convertido en el mayor centro de enseñanza ortodoxa del mundo islámico. La mezquita conserva su estilo original de decoración, con austeras inscripciones en caracteres cúficos alrededor de una serie de sencillos motivos estilizados sobre estuco que cubren los intradoses de los arcos sostenidos por multitud de columnas de mármol, tanto en el patio como en la zona del santuario, en donde la hornacina del *mihrab* está emplazada en una pared revestida de paneles de estuco con diseños de franjas o tiras.

La Mezquita de Al-Aqmar (1125) es un edificio más revolucionario, ya que inició la nueva práctica de alinear la fachada de la mezquita con la calle principal en la que estaba situada. Con frecuencia, como en este caso, esto creó problemas, cuando la calle no era recta y además era difícil disponer la orientación de la *qibla* hacia La Meca. El tratamiento de la fachada debe ser muy encomiado por su gran diversidad dentro de una unidad general. La mampostería está finamente tallada, con un frontispicio alrededor de la entrada dividido en tres unidades, cada una con su respectiva hornacina concoide, una grande sobre la misma entrada y otras más pequeñas flanqueándola, por encima de las cuales había otras hornacinas pequeñas. A la izquierda de esta fachada principal hay un nicho ciego superficial, rematado por un semicírculo concoidé. Todo el cònjunto está unido por bandas de inscripciones en caracteres cúficos, que corren a todo lo ancho de la fachada que da hacia la calle.

Del palacio fatimita sólo quedan algunos frisos de madera tallada del gran salón, que ahora se encuentran en el Museo de Arte Islámico de El Cairo. Éstos muestran una viva escena de caza y de música y en un principio estuvieron coloreados, pero tal como están dan una idea bastante completa del esplendor que la literatura ha recogido. Los temas principescos de estas fallas y el naturalismo de su estilo son característicos de este período y se reflejan asimismo en la cerámica. Las fortificaciones de El Cairo datan tan sólo de la época de Al-Mustansir, quien construyó las tres grandes puertas de Bab al-Futuh, Bab al-Nasr (1087) y Bab Zuwayla (1091) siguiendo el diseño trazado por un ingeniero de Urfa (la antigua Edessa) y que formaban parte de las murallas construidas para protegerse contra el esperado ataque de los turcos selyúcidas. Las puertas son extraordinariamente impresionantes y están flanqueadas por grandes bastidores recuadrados o redondos.

El arte más conspicuo de los fatimitas debe de haber sido el de los tejidos. Con brocados de seda se engalanaba la ruta ceremonial del califa cuando éste abandonaba el palacio sobre su corcel pisando alfombras tendidas en el suelo de mármol para evitar el riesgo de resbalarse. La tradición textil en Egipto, heredada por los conquistadores árabes, nos es conocida por la tela de lino, con diseños tejidos en tapicería de lana de los telares y talleres coptos que continuaron funcionando durante el período islámico. Fueron los tulúnidas quienes introdujeron la artesanía del tejido de seda, llevándola de Bagdad.

Bajo los fatimitas, la aplicación de bandas ornamentales y con inscripciones de seda tejida en las telas de lino extremadamente fino se desarrolló como un arte importante en los talleres artesanos califales de Timis y en otros lugares del Fayum. Estos talleres, y las obras producidas en ellos, eran conocidos como *tiraz,* término que hacía alusión a los títulos reales y al nombre del gobernante que adornaba los ropajes hechos para ser distribuidos en la corte del califa, quien de esta manera afirmaba su derecho a exigir homenaje y pleitesía.

Subsisten ejemplos conservados en aquella tierra seca en los que se ven unas franjas decoradas con hileras de animales y elegantes inscripciones en caracteres cúficos. La técnica de la cerámica con lustre, inventada en la corte abasida, fue introducida, probablemente, en Egipto por los tulúnidas durante la segunda mitad del siglo IX. Pero casi todo lo que subsiste es de los siglos XI y XII. Ni una sola pieza está fechada, ni tampoco tenemos ninguna información precisa sobre los ceramistas, cuyos nombres figuran en alguna. El producto, según opina Grabar, se fabricaba para un amplio público, probablemente de la clase de los mercaderes. Grabar afirma que los temas, aunque nobles, no son específicamente reales. No hay ningún símbolo del poder gobernante, tronos, coronas, títulos reales, sino de todo aquello que el hombre común puede aspirar a conseguir de una buena vida. Vemos músicos, cazadores, bebedores y danzantes, así como animales o pájaros de buen agüero, que bien pueden estar relacionados con predicciones astrológicas de signo favorable. Unos temas parecidos tallados en marfil y madera, los primeros recortados con gran pericia contra un fondo de hojas de vid, testimonian la difusión de un gusto realista y fastuoso entre un público amplio, tras la venta de objetos del palacio y su saqueo en el año 1067.

El más famoso de los materiales de lujo es el cristal de roca, sustancia de gran valor y difícil de trabajar. Por lo tanto, fue necesariamente un producto de los talleres reales. Los tesoros fatimitas llegaron a incluir en algún momento más de 18.000 artículos en cristal de roca, no necesariamente todos ellos producto de la artesanía local. Porque esta artesanía probablemente es de origen sasánida, de cuyo período se conocen muchos sellos de cristal, y también se practicó en Mesopotamia, de donde Basora se suele decir que fue el centro principal, antes de su introducción en Egipto. La mayor colección de vasijas de cristal de roca fatimitas se encuentra ahora en el Tesoro di San Marco de Venecia y representa parte del botín procedente del saqueo de Constantinopla perpetrado por los cruzados en el año 1204. Muchas otras piezas han subsistido en Occidente en los tesoros de las iglesias y quizá se hallaban ya en Europa durante la Edad Media. Los que llevan tallados los nombres de los gobernantes confirman su origen fatimita, con ejemplares que podemos datar entre los años 975 y 1036. Dos de éstos son jarras con relieves de animales y pájaros y con inscripciones cúficas que dan los títulos del califa Al-Aziz (975-976) y de Husayn, el hijo de Jawahar, el fundador de El Cairo, en el poder desde el año 1000 al 1008. Otras cuatro jarras similares se encuentran en colecciones europeas, entre ellas la más fina de todas, que se halla en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Las pinturas fatimitas tienen que haber sido elementos importantes en la decoración de edificios, así como también los objetos portátiles como los tejidos y los marfiles, pero casi nada de esto ha subsistido. En Madrid (Museo Arqueológico) se conserva un cofrecillo de marfil hecho por encargo del califa Al-Muizz (972-975), pero su decoración se limita a unas volutas de follaje en verde y rojo. Cierto número de arquetas de marfil con formas de cofres o cilíndricas han quedado y se conservan en tesoros catedralicios, con decoraciones de pinturas que incluyen pájaros y figuras pequeñas, así como caracteres cúficos, temas nobles de reyes, cazadores y arabescos. Pero algunos de estos motivos son específicamente cristianos, y todo este lote se puede atribuir a talleres artesanos sicilianos de los siglos XII y XIII.

En Palermo, capital del rey normando Roger II, existen ejemplos más importantes de pintura fatimita. Cuando Roger II mandó construir la capilla de su palacio, ricamente adornada, a comienzos de la década de 1140, quiso que el artesanado de madera fuera pintado por artífices musulmanes llevados de Egipto y Siria. La nave central de la capilla está cubierta por todo un sistema no estructural de bovedillas utilizado para dar variedad de luces y sombras al recinto. Los únicos artesonados anteriores de madera pintada que quedan se encuentran en Córdoba y en Kairuán, pero éstos sólo tienen diseños abstractos. Debido a la misma estructura, el campo de trabajo para el pintor es variado en forma y en tamaño: en algunas hay inscripciones cúficas; en otras, remedos de la escritura cúfica. La escritura está ejecutada en buen estilo fatimita, con adornos florales que pueden ser de inspiración más oriental. En el repertorio pictórico hay una buena dosis de reiteración. El motivo más frecuente suelen ser pájaros y animales dorso con dorso, palmeras estilizadas y dragones, pero no semejantes a los chinos, y sin alas. Los temas más importantes son los seres humanos; y entre éstos, la vieja estampa del gobernante entronizado visto de frente está flanqueada por músicos y bailarines en vigorosa acción. El sentido plástico observado en estas pinturas, dice R. Ettinghausen, constituye una característica particular de las pinturas fatimitas, pero Monneret de Villard percibe en ellas la influencia de Bizancio. Lo que sí es puramente islámico es la tendencia a colocar la figura contra un fondo lleno de arabescos, excluyendo de esta manera cualquier idea de un espacio definido para la acción.

Sicilia fue, junto con España, la ruta principal de entrada del arte musulmán en Europa. Entre las galas reales de los emperadores del Sacro Romano Imperio, transferidas a Alemania en 1194 por Enrique VI Hohenstaufen tras su matrimonio con Constancia, hija de Roger II, se encontraba el manto de la coronación hecho para Roger en Palermo, entre los años 1133 y el 1134, de acuerdo con la tradición del bordado con inscripciones cúficas en oro alrededor del reborde circular inferior. El principal elemento del diseño, bordado en oro sobre tela de seda roja bizantina, muestra unas imágenes idénticas y opuestas de un león derribando a un camello, con una estilizada palma datilera en el centro. El contorno es vigoroso, y la acción casi natural, pero los detalles están muy estilizados y totalmente planos: la indicación de la melena y las costillas se reduce a un simple diseño y la cara del león es casi floral. Arabescos florales rellenan los espacios libres en los cuerpos del león y del camello, a la par que se señalan en distintos lugares estrellas de distintas magnitudes, como sucede en las ilustraciones astronómicas de los manuscritos de As-Sufi, quien escribió un libro sobre *Las formas de las estrellas fijas* bajo la dinastía de los buyidas en el año 960 y del que una copia fechada en el año 1009 se conserva en la Bodleian Library de Oxford, así como también en los globos celestes, de los cuales los más antiguos ejemplares que conocemos se hicieron en España en el siglo XI. Un magnífico globo fechado entre los años 1274 y 1275, hecho por un astrónomo de Mosul, en Iraq, llegó al British Museum de Londres en 1871. En él, la cabeza del león es visiblemente aún de la misma forma que en el manto de la coronación. Éste está también adornado con una serie de pequeñas placas cuadradas de oro esmaltado a lo largo de sus bordes rectos y con dos hebillas esmaltadas mucho mayores, que se cree fueron obra contemporénea, también hecha por artesanos musulmanes



El interior de la Mezquita de Al-Azhar, El Cairo; siglo XII.

en Palermo, cuando la ciudad estaba muy poblada de árabes, particularmente en torno a la Corte.
Por lo que se refiere a los tejidos, los telares italianos imitaron primeramente el brocado en Génova, y estos diseños aparecieron luego en las incrustaciones de los pavimentos de mármol, como por ejemplo en San Miniato al Monte (Florencia, 1207) y en el Baptisterio de Florencia (1209), en los cuales los signos del Zodíaco y los leones enfrentados son de imitación islámica. Durante el siglo siguiente, la alfombra, otro producto del Oriente islámico, se iba abriendo camino en Italia y estaba destinada a alcanzar mayor popularidad y un reinado mucho más largo sobre el gusto occidental, hasta llegar, ciertamente, a nuestros días. También en este medio fueron, evidentemente, los diseños zoomórficos los primeros en ser apreciados, puesto que unas alfombras de tipo selyúcida aparecen representadas en primitivas pinturas sienesas, y se pueden identificar como originarias de Anatolia. Este tipo de alfombra continuó a todo lo largo del siglo XV. Dicho sea de paso, estas pinturas proporcionan pruebas fundamentales para el conocimiento de las alfombras turcas primitivas, de las que sólo pequeños fragmentos subsisten.

Irán y el Oriente, bajo los ghaznévidas (977-1164), los ghúridas (1148-1215) y los selyúcidas (1038-1194).—El renacer iranio continuó bajo la dinastía de los ghaznévidas. Mahmud (971-1030), hijo del fundador de la dinastía, fue un ferviente patrocinador de las tradiciones de gobierno iranias, así como de su cultura. Llevó al Islam más hacia el Oriente, pero sus conquistas en la India fueron esencialmente en busca de prestigio y de botín: el dinero necesario para su ejército y sus proyectos de construcción. Ghazni, su capital, estaba estratégicamente situada en la ruta comercial hacia la India y cerca de la desembocadura del norte, o sea los pasos hacia el sur a través de la cadena montañosa del Hindukush. La ciudad está situada sobre un extenso oasis, pero no en una fértil llanura como las ciudades de Merv y Balkh, y hasta entonces no había sido nunca una ciudad importante. Su posición permitió a los ghaznévidas adquirir una gran riqueza. Como a otros gobernantes recién asentados, les gustaban la ostentación y los edificios lujosos. Se erigieron apresuradamente enormes estructuras de ladrillos sin cocer cubiertos de vistosos revestimientos de estuco pintado y forros de mármol blanco. Incendios, terremotos y guerras destruyeron pronto la mayor parte de sus obras, y por ello no queda en Ghazni nada de la Gran Mezquita de Mahmud, conocida con el nombre de «Esposa del Cielo» (construida c. 1020).
El palacio de Mas'ud I (1030-1041), concluido en el año 1038, fue lujosísimo, con un trono de oro recubierto de joyas, sobre el cual pendía una corona colgada de una cadena de oro, imitando así la pompa del emperador sasánida Khusrau (Cosroes) II. En este salón del trono, recubierto de alfombras, había 380 platos de oro. En torno al palacio se dispusieron jardines, para lo que se necesitó mucho trabajo, y había un sinfín de músicos y danzarines en la corte. En todo imitaba a los samánidas y, por encima de éstos, a la corte abasida.
La cultura literaria era también preeminentemente persa, y Mahmud creó una espléndida biblioteca y patrocinó a los poetas Fidawsi y Farrukhi. Incluso en fecha tan

posterior como el reinado de Mas'us III (1099-1115), el trazado general del palacio c. 1114 era totalmente de inspiración persa. En las tarjas de mármol talladas que formaban un zócalo en torno al patio había una larga inscripción persa con la métrica del *Shah-Nama*.

La ciudad de Ghazni tuvo una vida breve como capital de un imperio. Fue destruida en 1149 por Ala al-Din el ghúrida. Todo lo que quedó hasta que se llevaron a cabo las excavaciones arqueológicas italianas de la década de 1960 fueron los dos grandes alminares, que también es posible que fueran torres de victoria, aunque las fotografías aéreas muestran que estos minaretes estuvieron en tiempos unidos a mezquitas.

La mezquita de Mas'ud III (ob. 1115) comprende ahora sólo una alta base prismática octogonal de unos veinte metros de elevación, pero rematada hasta el año 1902 por una gran torre cilíndrica, en la decoración de la cual se utilizó terracota moldeada, así como ladrillos labrados para las monumentales inscripciones cúficas y las pequeñas inscripciones *naskhi* alrededor de los paneles. Debajo se encuentran diseños geométricos y florales, y las secciones están separadas mediante plataformas de madera como medida precautoria contra los terremotos. Este tipo de estructura era nuevo, pero para comienzos del siglo XII había ya una tradición de todo un siglo en la erección de monumentales torres funerarias, comenzando con la Gunbad i-Qabus de 1006-1007, en Gurgan, que fue «una gran afirmación personal» de su constructor, Shams al-Ma'ali Qabus. Esta torre está labrada con facetas, pero las inscripciones no constituyen todavía una característica decorativa principal como lo fueron en la ciudad de Ghazni.

Prácticamente contemporáneos con el alminar de Mas'ud III son los dos minaretes de Saveh, fechados en 1110-1111, que son edificaciones selyúcidas de Muhammad ibn Malikshah, en las que las monumentales inscripciones sobre ladrillos vuelven a constituir un elemento principal. Los alminares del siglo XI de Damghan son unas estructuras cilíndricas lisas. Para 1067-1068, podemos ver en Kharraqan y Zavareh las primeras inscripciones sobre ladrillos con caracteres cúficos cuadrados.

La magnífica tumba de mármol de Mahmud en el parque que había a las afueras de la ciudad de Ghazni, que parece haber sido su lugar favorito de esparcimiento, consiste en un sarcófago de mármol en forma de prisma colocado sobre un elevado plinto de mármol con columnillas aplicadas en las esquinas y una hornacina en forma de *mihrab* a cada extremo. Las inscripciones principales sobre los lados largos del prisma están en caracteres cúficos sobre un fondo de volutas florales, pero a un extremo del prisma hay una inscripción en *naskhi* que da los nombres y los títulos de Mahmud, con la fecha de su muerte, en el año 1030. La escritura *naskhi* había sido introducida en una inscripción secundaria sobre ladrillos en el alminar de Mas'ud III, y en esta ocasión tal escritura, que solía emplearse en la cancillería de los ghaznévidas, se usó por primera vez con carácter monumental.

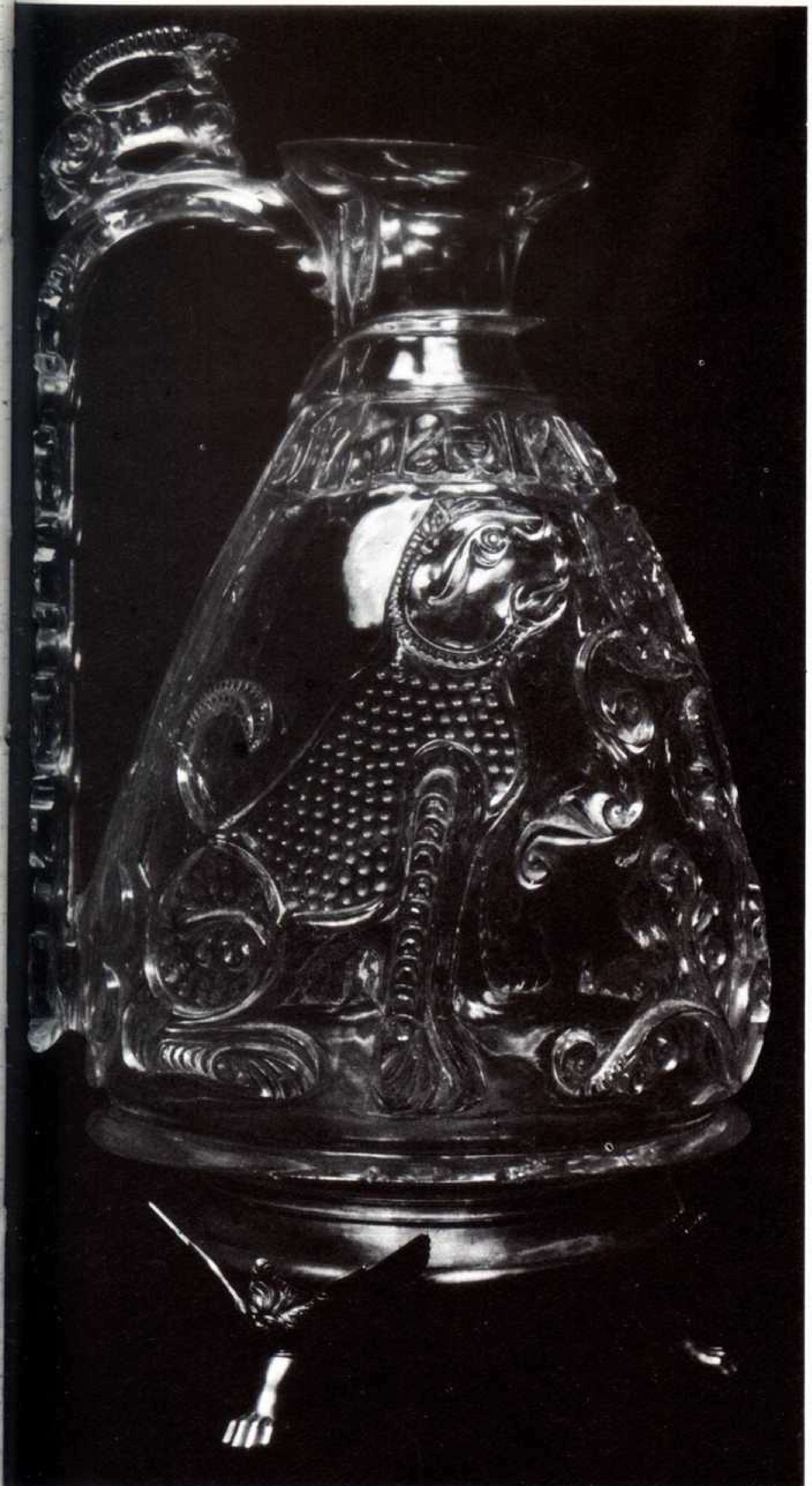
Por lo tanto, es probable que la tumba de Mahmud pueda fecharse en la época en que reinó su nieto Ibrahim (1059-1099) o incluso en la del mismo Masud III. También es probable que sea una fecha del siglo XII, en vez del siglo XI, la más acertada para datar las espléndidas puertas de madera tallada de su cámara mortuoria.

Los únicos restos de alguna importancia del período ghaznévida fuera de la misma ciudad de Ghazni se encuentran en el castillo-palacio de Lashkar-i Bazaar, junto al río Helmand, al oeste de Qandahar. Este complejo de edificaciones, redescubierto por Daniel Schlumberger, miembro de la Misión Arqueológica francesa al Afganistán de 1948, ha proporcionado valiosas pruebas sobre la estructura y la decoración de un gran edificio secularizado de los siglos XI y XII. El gran salón de audiencias hay que atribuirlo a la época de Mas'ud III (1099-1115) o quizá a la de Bahram Shah (1118-1152), con un zócalo de estuco debajo de un friso con figuras de la guardia real pintado sobre yeso, que corre alrededor de todo el recinto del salón. La tradición de tal tema se remonta a los tiempos sasánidas y ésta es prueba de su supervivencia en el Oriente mucho después de su uso en los palacios abasidas de Samarra. El palacio fue saqueado en el año 1150 por Ala al-Din Husayn Jahan-suz, el conquistador ghúrica, pero fue ampliamente restaurado por su sucesor Ghiyath al-Din (1156-1165) para utilizarlo como palacio de invierno. De esta época subsiste una gran puerta de acceso con una monumental inscripción sobre ladrillo, así como los muros de una pequeña capilla palatina, ricamente decorada, cubierta con un revestimiento de estuco, en una versión oriental del estilo abasida clásico, concluido a mediados del siglo X.

Los ghúridas, que destruyeron el imperio de los ghaznévidas en 1150, eran una tribu nativa de Persia, que apenas cincuenta años antes de esta fecha se habían convertido a la fe del Islam. Extendieron con suma rapidez su poderío sobre el mundo iranio oriental partiendo desde la capital de su tierra de origen, situada en el curso superior del río Hari-rud. En este lugar, Ghiyath al-Din Muhammad (1162-1202) embelleció su capital, Firuzkuh, destruida luego por los mongoles bajo el mando de Chingiz-Khan (Gengis) en el año 1222. Todo lo que resta ahora de su gran mezquita es el minarete de Jam, fechado en 1194, pero desconocido para el mundo hasta 1957, y ahora famoso por su belleza y su preeminente monumentalidad sobre el valle fluvial en el que se alza.

Al igual que los dos alminares de Ghazni, hay que considerarlo como un monumento conmemorativo de una victoria, tanto como un alminar, puesto que el nombre y los títulos del gobernante figuran en unos azulejos, mientras que el resto de la decoración, incluido el texto coránico, está inscrito sobre ladrillo tallado. Su vistosidad y su gran altura de 65 metros son impresionantes; pero es sólo una prolongación de la tradición ghaznévida que se extendió por la India con la erección del alminar de Qutb en Delhi, ocho metros más alto que el minarete de Jam. Se trata de una estructura de piedra que puede, por lo tanto, tener un fuste de nervios múltiples, mientras que el alminar de Jam está hecho de ladrillos con un fuste octogonal y dispuesto en paneles que se unen mediante inscripciones en forma de cintas entrelazadas. En Delhi las inscripciones están en el nuevo *thuluth* monumental, mientras que en Jam se utilizó la escritura tradicional cúfica. El general ghúrida en Delhi, Qutb al-Din Aybaq, utilizó la pericia de los canteros y los escultores locales para tratar las inscripciones como decoración principal, como lo hizo su jefe en Jam.

Los ghúridas también patrocinaron la confección de libros. Con el celo de un recién converso, Ghiyat al-Din encargó un espléndido ejemplar del Corán en cuatro volúmenes, copiado en 1188 en escritura *naskhi,* con ricas iluminaciones. También mandó construir una *madrasa,* en Shah i-Mashhad, en el norte de Afganistán, entre los



Una jarra de cristal de roca con una inscripción de los títulos del califa Al-Aziz (975-976). Tesoro di San Marco, Venecia.

años 1165 y 1166, con vistosos adornos de ladrillo y terracota, incluidas las inscripciones correspondientes. Los selyúcidas eran ya bastante poderosos en el Asia Central y Transoxiana en el siglo X. Hacia el año 1000 se convirtieron al Islam y se hicieron fervientes protagonistas de la ortodoxia conservadora sunnita. Entre los años 1028 y 1029 sus jefes Caghri y Tughril invadieron el Khurasán oriental, donde las ciudades de Merv y de Nishapur se les sometieron. En el año 1040 Mas'ud I fue derrotado por los selyúcidas y huyó a la India dejando así abierto todo el Irán central a los turcos. A lo largo de su expansión, la vanguardia de su avance estaba formada por las tribus turcomanas, que permanecieron siendo nómadas y cuyo único objetivo consistía en el saqueo y el pillaje, más bien que en el deseo de asentarse, mientras que los selyúcidas aceptaron la herencia de la civilización árabe-persa, con su burocracia administrativa, su ciencia y sus tradiciones artísticas. Su avance fue muy rápido: para el año 1055, Tugril, el primer Gran Sultán selyúcida (1038-1063), entró en Bagdad. Su sucesor, Alp Arslan, nombró visir al persa Nizam al-Mulk (ob. 1092), el más culto y experto administrador de todo este período. En el año 1071 ganó la decisiva victoria de Manzikert, en la región superior del río Éufrates, sobre el Imperio Bizantino, victoria que abrió el camino para la conquista de la mayor parte de Anatolia; mientras que, en el año 1079, Malik Shah se apoderó de la ciudad de Damasco y poco después de Antioquía. A su muerte, en el año 1092, el imperio selyúcida había alcanzado su cenit.

Comoquiera que los selyúcidas se apoyaron en las tradiciones locales por lo que se refiere a la construcción y la decoración arquitectónica, no se les puede considerar creadores de nuevos estilos. Por este motivo, parece mejor tratar en primer lugar su período en Irán, antes de pasar a exponer su obra en Anatolia, en donde su dominio duró más tiempo. Aunque Nizam al-Mulk fundó y construyó muchas *madrasas* destinadas a la enseñanza de la ley y la teología islámica, no fue un innovador. Pero las *nizamiya,* como se les llamó entonces a las *madrasas,* eran fundaciones del Estado y, por lo tanto, eran uniformes en su organización, aun cuando no necesariamente en su arquitectura. Por desgracia, ninguna de ellas ha subsistido. De la misma forma, la monumental mezquita selyúcida con un patio interior caracterizado por cuatro portales *aiwan* en el centro de cada uno de sus lados y por una cúpula enfrente del *mihrab,* parece no haber sido más que la regularización de prácticas ya muy utilizadas antes en las construcciones públicas, desde el palacio hasta el caravasar. Los palacios selyúcidas de Irán también han desaparecido, pero un caravasar situado en Ribat i-Sharaf, construido por Sanjar en la década de 1120, sobre la carretera de Merv a Nishapur, subsiste aún para dar testimonio de lo que fue un patio axial monumental en aquella época.

Los mausoleos tuvieron, evidentemente, notable importancia para los selyúcidas. El mejor de ellos es el de Sanjar (ob. 1157), en la ciudad de Merv, construido para el último de los Grandes Sultanes selyúcidas, pero perdido ante los turcos ghuzz en el año 1152. Tenía originalmente una cúpula cubierta de tejas azules, que es también notable por ser la primera cúpula de doble cubierta, en las cuales el perfil exterior se eleva bastante más arriba que el interior, importante desarrollo arquitectónico que había de continuar bajo el dominio mongol en el Irán. Así, pues, para mediados del siglo XII se añadió el color al repertorio decorativo de los exteriores de estas estructuras.

Sin embargo, sólo después de estas fechas podemos contar con pruebas del renacer de las importantes industrias de la cerámica y la metalurgia en ciudades que no habían sido capitales selyúcidas, como Ispahán y Merv, sino en lugares como Ray y Kashan, que ni siquiera estaban entonces bajo el dominio selyúcida. Este resurgir se debió a estos centros comerciales y a los mercaderes de la región. Muchos de los cuencos y platos vidriados y pintados de Kashan decorados que datan del c. 1200 llevan inscripciones poéticas que también se encuentran en los azulejos vidriados, aunque estuvieran destinados a edificios religiosos. Esto viene a sugerir, sin duda, su atractivo para un público conocedor y culto,

familiarizado con las narraciones del *Shah-Nama.* Así, pues, los temas nobles que también se encuentran en la cerámica no suponen que ésta fuera fabricada para clientes principescos, sino para personas que conocían las referencias a las hazañas de carácter heroico de la literatura y disfrutaban con ellas; es decir, para un público romántico.

La producción de cerémica con lustre en Irán puede fecharse entre el último cuarto del siglo XII hasta las invasiones de los mongoles a partir del año 1220, después de las cuales hay un vacío, por lo menos en lo que se refiere a los objetos de mayor calidad de una generación o poco más. La más antigua vasija fechada data de 1179-1180, y puede que la fábrica hubiera trabajado ya una década poco más o menos, lo que indicaría que la técnica del lustre pudo haber sido llevada al Irán por ceramistas que huían tras la caída de la dinastía fatimita en El Cairo en el año 1171. Una clase superior de lustre, considerado el más antiguo de la serie, se encuentra más próximo al tipo fatimita, de una sola figura, que al diseño de muchas figuras pequeñas. Este primitivo tipo «monumental» se solía atribuir a Ray, pero existen fuertes relaciones, además de firmas, comunes con la localidad de Kashan. Kashan se estableció en aquellos momentos como el centro principal, si es que no era el único, de los hornos de cocción de cerámica de lustre en Irán. Sus productos se exportaban a Siria, Egipto y a lugares tan distantes como la misma ciudad de Ghazni. Los ceramistas también producían elementos arquitectónicos de importancia, entre ellos grandes *mihrabs* enteros y otras composiciones artísticas destinadas a mezquitas y edificios públicos. El renacer de la cerámica de lustre de Kashan bajo los Il-Khans revela que no hubo pérdida en la calidad, como en la década de 1270 en el quiosco del palacio de Takht i-Sulayman de Abaqa Khan, así como en una serie de azulejos de Veramin (de la década de 1260) que hoy se encuentran repartidos en distintas colecciones de arte del mundo occidental.

Otro producto procedente de los hornos de Kashan es el llamado *mina'i,* o cerámica esmaltada policroma que gozó un breve período de gran favor público durante las décadas anteriores a la conquista de los mongoles. Los cuencos y platos grandes estaban adornados con temas de figuras, arabescos e inscripciones en *naskhi* o en falsa escritura cúfica, sobre un fondo blanco, o en algunas ocasiones, aun cuando con menos frecuencia, de color turquesa, realzado a menudo con un dorado, así como con alegres decoraciones sobre el esmalte. Este producto de lujo no resurgió después de la conquista de los invasores mongoles, pero como contrapartida, la decoración en oro y rojo sobre el esmalte se vino a sumar a una clase especial de azulejos y vasijas conocida ahora con el nombre de *lajvardina* (del tipo de lapislázuli, aunque, en realidad, éste no se empleaba). Este tipo también se encuentra en Takht i-Sulayman, y por lo tanto data de la segunda mitad del siglo XIII.

En Irán se hicieron durante este período, que fue el más importante de todos en la producción ceramista, muchos otros tipos de alfarería. En éstos, a diferencia de los demás tipos que ya hemos tratado, es la influencia china la que les da forma: muy visiblemente, sobre todo, en la cerámica monocroma, en la que la decoración dependía de la talla o del modelado del cuerpo bajo un esmalte blanco o azul. Los alfareros persas no podían igualar la dureza o la transparencia conseguidas por los ceramistas de la dinastía china Sung, pero la invención de la técnica del calcinado o *frita,* en la que se mezclaba cuarzo pulverizado con la arcilla levigada y con el esmalte, de forma que cuando la pieza se cocía su conjunto se fundía en un todo compacto, producía un cuerpo duro y delgado, casi translúcido. El uso de moldes permitió conseguir unos artículos económicos y variados, con esmaltes de color turquesa y azul cobalto o sin color. Algunas de las piezas eran de considerable tamaño, como por ejemplo los aguamaniles y jarras, muy elegantes como adornos para las casas.

Otra técnica desarrollada entonces, también probablemente en Kashan, fue la de tallar después de aplicar una lechada negra y cubrir luego con un esmalte translúcido de color turquesa. Por último, observamos el uso de pintura en negro o en azul, bajo esmaltes incoloros o de color turquesa transparente.

La producción de gran cantidad de objetos de latón y bronce incrustados de cobre y plata, de los que Khorasán era el mayor centro de fabricación, debe situarse también a mediados del siglo XII. Se hicieron muchas menos vasijas de plata, por lo que parece, antes del c. 1100, en tiempo de los Grandes Sultanes selyúcidas, pero, a diferencia de las de latón y de bronce, muchas de las cuales están fechadas, estos objetos de plata y los pocos de oro que quedan no tienen fecha alguna, y el período para datarlos resulta muy dilatado. Después del año 1100, la plata escaseaba a través de todo el Oriente Medio, lo que produjo una decadencia en el arte de los plateros y favoreció, en cambio, el desarrollo de la técnica de la incrustación para compensar el uso de un metal bajo en la fabricación de la vasija. El primer ejemplar fechado confeccionado mediante esta nueva técnica data del año 1148 y es un estuche de plumas de escribir de bronce fundido. Le sigue una notable creación artística, un cubo de bronce batido fechado en el año 1163 y construido en Herat, como lo fue una jarra fechada en 1181, que corrobora la afirmación del geógrafo del siglo XIII Qazwini de que se hacían en Herat vasijas con incrustaciones de plata que se exportaban en gran cantidad. Otras dos vasijas del mismo período hechas por artesanos de Nishapur confirman el cometido de la industria de Khorasán. El que se utilizara todavía la técnica del vaciado, por lo menos para las piezas menos usuales, es un hecho probado por otra extraordinaria jarra que tiene forma de una vaca y un ternero atacados por una leona y está fechada en el año 1206. Ésta y el cubo del año 1163 (ambos en el Museo del Ermitage de Leningrado) llevan inscripciones en escritura cúfica y en *naskhi,* empleada entonces por primera vez para inscripciones monumentales.

Los selyúcidas de Rum (1077-1278) y las dinastías atabeg.—La absorción de Anatolia (la moderna Turquía) por los turcos dentro de su hegemonía fue un proceso gradual que se llevó a cabo en dos niveles diferentes. En el nivel superior, el Gran Sultán selyúcida Alp Arslan (1063-1072) destruyó el reino armenio en la batalla de Ani, en el año 1065, y derrotó más tarde al emperador bizantino Romano Diógenes en Manzikert, en el año 1071, lo que señaló la pérdida total y permanente de la Anatolia oriental por Bizancio. En el nivel demográfico, las tribus nómadas turcomanas, que formaban las filas del ejército selyúcida, encontraron las altas mesetas de la Anatolia central muy apropiadas para su modo de vida y comenzaron a asentarse en ellas. Esto explica hasta qué punto las tradiciones de construcción locales fueron aceptadas por los selyúcidas en Anatolia, tanto por lo



El alminar de Mas'ud III en Ghazni, Afganistán, c. 1100.

que atañe a las estructuras de piedra como a la escultura. Podemos observar la influencia armenia en la forma octogonal y en los techos cónicos, pero, sobre todo, en la talla en relieve para decorar los exteriores de los edificios.
Los selyúcidas entraban en estas regiones como musulmanes, pero acompañados por muchos administradores y artesanos persas. Así, la *madrasa* de Gok en Sivas (1271-1272) está firmada por un armenio musulmán, Ustad Kaluyan, y un bello *mimbar* de madera tallada procedente de Mosul estaba firmado por un artesano de Georgia con nombre musulmán en el año 1153. Pero la característica más notable de los grandes edificios de Anatolia del período selyúcida, el gran frontis *(pishtaq)* de la puerta de entrada, es una invención local. Se deriva del *aiwan* de Persia, pero en vez de ser un entrante con arco con la superficie decorada, se ha convertido en una fachada plana, flanqueada a menudo por torres y adornada con complicadas tallas en altorrelieve, en las que los distintos niveles son de gran importancia. En Erzerum, conquistada en el año 1080, la *madrasa* de Khurdi Khatum, del año 1242, conocida como la *Cifte Minare,* tenía una fachada muy alta de piedra, en la que las tallas en arabesco del portal y las hornacinas de cada lado contrastan con zonas de sencilla y buena mampostería, mientras que unas torres de ladrillo flanquean el portal, adornado con motivos caligráficos y con azulejos con esmalte azul de origen persa. Puertas de entrada monumentales parecidas subsisten en la mezquita de Sahib Ata, de Konya (1258), y en la *madrasa* Cifte Minare de Sivas (1271-1272), pero con una decoración en piedra todavía más acentuada, en la que el arco en un entrante bajo un techo de escayola remedando estalactitas *(muqarnas)* destaca como elemento decorativo más sobresaliente. Las severas fachadas de las mezquitas de Nigde (1222-1223) y de Divrigi (1228) no tienen torres de ladrillo ni azulejos de colores.
La primera de éstas tiene un *pishtaq* decorado sólo con arabescos en bajorrelieve, pero la segunda, con estilizados motivos decorativos en altorrelieve en forma de alas o de palmas, tratados como si estuvieran aplicados sobre estuco. Por último, la *madrasa* Ince Minare de Konya, del año 1258, tiene un *pishtaq* en el que la decoración consiste en bandas de inscripciones entrelazadas que sirven de contorno a todo el conjunto de la fachada.
Este tratamiento decorativo totalmente original de la entrada monumental es la mayor contribución llevada a cabo por la arquitectura selyúcida de Anatolia, algo que no se puede encontrar en la arquitectura armenia o georgiana de esta región.
Los selyúcidas fueron también grandes constructores de murallas, puentes y caravasares. Éstos ponen de relieve capacidad ingenieril y dominio de la forma estructural. Las fortificaciones más completas que aún quedan se encuentran en Diyarbakr (antes Amid), conquistada entre 1084-1085. La base de la muralla, de cinco kilómetros de largo, es bizantina, pero fue reedificada en gran parte durante el siglo XI, y en el XII se le añadieron bastiones adornados con inscripciones y tallas de animales esculpidas en relieve, así como escudos y blasones en estilo selyúcida, que pusieron los atabegs artúkidas, quienes gobernaron en aquel lugar a partir del año 1183. Una austera decoración similar se halla en otros edificios selyúcidas en los que se representan motivos como el dragón, el árbol de la vida y el león matando a un toro. Los artúkidas fueron también grandes constructores de puentes durante el siglo XII, y uno de ellos estaba decorado con tallas de los signos del Zodíaco. Las rutas comerciales estaban servidas por estos puentes, y entre ellos se construyó una serie de caravasares. Los más conocidos de estos lugares de relevo y descanso amurallados *(han* en turco) son el *han* de Karatay, de los años 1229-1248, y el *han* de Sultán, en Aksaray, restaurado en 1278. Ambos son fundaciones del príncipe reinante, a diferencia de casi todos los demás *hans* que

aún quedan, que fueron fundados por emires. Son obras arquitectónicas importantes que comprenden un gran patio descubierto rodeado por pequeñas cuadras para alojar a los animales, en la planta baja, con un piso superior donde se guardaban las mercancías, además de un gran salón de tres naves con columnas y techo abovedado. El tratamiento de conjunto arquitectónico es monumental, con una decoración similar a la de la *madrasa*, con diseños de dientes de perro, meandros o cordones. Estas obras pertenecen todas al siglo XIII, más de cien años después de la conquista selyúcida, lo que dio tiempo para la evolución de un nuevo estilo, en el que la influencia siria del mármol o la piedra bicolores en hiladas alternadas se había asimilado, mientras que el trazado general demuestra pocos cambios respecto al plano de Ribat i-Sharaf, de mediados del siglo XII.

Otra forma arquitectónica importante de la Anatolia selyúcida es el mausoleo-exento, compuesto por una torre de sección circular, octogonal o decagonal, generalmente con techo cónico de piedra y frecuentemente adornada con unas arcadas exteriores de carácter ornamental. Estas características provienen de la arquitectura de las iglesias armenias, en las que los techos cónicos son usuales, así como las formas poligonales y las arcadas exteriores, desde los siglos X y XI. La torre funeraria constituyó una forma arquitectónica en Irán durante el siglo XI, pero sólo para los personajes máximos. En Anatolia esta forma fue más común, y el tamaño es menor.

Hay un buen grupo de tumbas en Ahlat, junto al lago Van, que data del último cuarto del siglo XIII, y otras en Erzerum. Esta forma arquitectónica continuó después de que el dominio de los mongoles en Anatolia oriental se hiciera directo en 1278. La hermosa tumba de una princesa mongola en Gevash, al sur del lago Van, constituye un bello ejemplo, con la cámara mortuoria debajo del decágono, con su decoración de paneles y una inscripción *thuluth* debajo del techo cónico.

Aunque la influencia de los ayúbidas y los mamelucos fue aumentando gradualmente en Anatolia, ello no ocurrió a expensas de la influencia decorativa ejercida por Irán. Un ejemplo que llama la atención es la Gran Mezquita de Malatya, construida de ladrillos, con unos hermosos azulejos de colores azul turquesa y manganeso, a partir del año 1224. Las puertas de piedra son del año 1247 y 1274, respectivamente. La cúpula sobre el santuario se eleva sobre un tambor octogonal sustentado en pechinas, y el arco *aiwan* está enmarcado por inscripciones de azulejos en *naskhi*, mientras que sobre los arcos del patio se encuentran otras inscripciones en escritura cúfica anudada. Por lo tanto, proviene directamente de las mezquitas del período selyúcida de Irán, aunque el arquitecto fue de la localidad. El uso de los azulejos se extendió a la mezquita de Beysehir, construida durante los últimos años del siglo XIII.

La zona donde se reunía la congregación de fieles está techada sobre hileras de columnas de madera, pero las puertas y el elevado *mihrab* están cubiertos totalmente de azulejos de color azul cobalto, turquesa y manganeso. Esta utilización del color se amplió más todavía en la cámara funeraria aneja a la mezquita de Sahib Ata, en Konya, del año 1282, en donde las paredes, los arcos y los cenotafios están todos recubiertos de azulejos del mismo color. Este empleo del azulejo conduce hasta la espléndida decoración de los primeros edificios otomanos de Bursa, en el siglo XV.

Debemos recordar la importancia que tuvo el color en la vida islámica, como lo evidencian las vestimentas y, sobre todo, las alfombras. La alfombra de nudo de lana es muy antigua en el Asia interior. No sólo en la vida, bajo tiendas, de los nómadas, sino también en las comunidades sedentarias del Oriente Medio, el cubrir los suelos reviste mucha mayor importancia que en Occidente, debido a la ausencia de mobiliario y al hábito de sentarse en el mismo suelo. La alfombra es un elemento especialmente destacable en la mezquita, el piso de cuyas zonas techadas, dentro del Imperio Otomano, desde el Cáucaso hasta Marruecos, está cubierto de alfombras, generalmente en varias capas de espesor. Las primeras alfombras que conocemos provienen realmente de mezquitas de Anatolia central y datan del siglo XIII. Un grupo fue descubierto a comienzos de este siglo en la mezquita de Ala al-Din de Konya, que fue ampliada entre el año 1218 y el 1220, y puede que proceda de esta época. Otro grupo fue descubierto en 1929 en la mezquita de Beysehir, construida c. 1298, y por lo tanto no son anteriores a esta fecha. No existe mucha diferencia en el estilo y el diseño de estos dos grupos de alfombras, y es probable que entre ambos no medie más de una generación. K. Erdmann ha señalado que estas alfombras fueron hechas en telares espaciosos y que, por lo tanto, tuvieron que ser obra de habitantes de ciudades

La inscripción dedicatoria y la decoración de un atril de madera del Corán, fechada 1279-1280. Museo de Konya.





La puerta de poniente de la mezquita de Divrigi, Turquía; 1228.

y no de nómadas, pero todavía no se ha identificado ninguna fábrica en particular. Ibn Said (ob. 1274) escribió acerca de una fábrica de alfombras en Aksaray, así como de la exportación que entonces se hacía desde ella «a todos los países del mundo». Este comercio exportador queda confirmado por el descubrimiento hecho en Fustat de numerosos fragmentos de alfombras que nos recuerdan las de las mezquitas de Anatolia.
La característica más señalada de este grupo de alfombras es el diseño de las borduras con letras muy marcadas de estilo cúfico, blancas sobre un fondo rojo, o matizadas de azul o rojo sobre otro tono del mismo color. Los diseños del espacio central son más bien de tamaño reducido, geométricos todos ellos, o con motivos vegetales sumamente estilizados, una vez más, casi siempre, en dos tonos de un mismo color, pero con acentos de algún otro, formando así un complejo sistema de diseño que supone un considerable desarrollo previo de tal artesanía. Los selyúcidas probablemente introdujeron la fabricación de alfombras en Anatolia, en donde no existe ninguna prueba de que se fabricaran con anterioridad. Durante el siglo XIV apareció un nuevo estilo de diseño, en el que el motivo predominante es un animal estilizado, un águila o un dragón, dentro de un marco, colocado como un patrón repetido en grupos de seis o más figuras. Este tipo se conoce sobre todo gracias a su representación en las pinturas italianas de los siglos XIV y XV. Estos diseños puede que se deriven de los tejidos de seda bizantinos, en los que son comunes los círculos que contenían animales, águilas o pájaros enfrentados; pero también se hallan en tallas de piedra del período selyúcida en Diyarbakt, y también hay un águila bicéfala pintada en oro sobre un fondo rojo en la superficie interior de un atril del Corán de madera tallada, en Konya, fechado en el año islámico 678 (1279/1280), con inscripciones de dedicación al mausoleo del gran místico Jalal al-Din Rumi (ob. 1273). No parece que el dragón y el ave fénix hayan aparecido en Anatolia antes de la conquista de los mongoles en el año 1243.
Este atril del Corán no es más que un ejemplo de la refinada escuela de talla en madera que existió bajo los selyúcidas y que produjo puertas y púlpitos *(mimbar)* para las mezquitas y otras fundaciones religiosas de Anatolia. Uno de estos centros estaba emplazado en Karaman. Una espléndida puerta de Karaman, que se conserva ahora en Estambul (Museo de Arte Turco e Islámico), está tallada en altorrelieve con figuras de leones (mutilada por algún fanático) e incluso con figuras humanas estilizadas, de reducido tamaño, así como con arabescos. Esta obra, atribuible a mediados del siglo XIII, es una de una serie de puertas similares procedentes de Ermenak, la capital Karamánida, y de Konya. Entre los bellos *mimbares* tallados que se encuentran en el Museo Etnográfico de Ankara figuran ejemplares con paneles decorativos cúficos y arabescos procedentes de Malatya, Siirt y Damarsa, este último con paneles taraceados del siglo XIV.
El cargo de atabeg surgió de la necesidad de proporcionar a los jóvenes príncipes hijos de los gobernantes selyúcidas tutores que cumplieran los deberes inherentes al mando que nominalmente se había dado a los príncipes. Algunos de estos atabegs lograron que sus cargos se convirtieran en heredables, de donde nace la fundación de dinastías como la de los artúkidas (1102-1408) y los zángidos (1127-1222). El general turcomano Artuk sirvió a Malik-shah a finales del siglo XI, y a sus hijos se les concedieron los feudos de Hisn Kayfa y Mardin, en la Anatolia sudoriental, cerca de la frontera con Mesopotamia, de modo nominal con un carácter vitalicio. Sus descendientes se las arreglaron para conservar un dominio casi independiente en estas regiones hasta que se vieron obligados a convertirse en feudatarios de Saladino en el año 1283, pero permanecieron como gobernadores locales hasta el año 1408, aunque sólo en Mardin después del año 1232. Fue en las primeras décadas del siglo XIII cuando su capital, Amid (Diyarbakr), y su puesto avanzado más oriental, en la región superior del río Tigris, Siirt, se convirtieron en centros de vaciado de bronces finos. Los especialistas en incrustación que trabajaron para estos centros es posible que provinieran de Irán, pero sus talleres artesanos ya habían sido establecidos antes de las invasiones de los mongoles, y eran capaces de producir diseños originales y de crear innovaciones técnicas. El reverso de un espejo de bronce (Colección del Príncipe Öttingen-Wallenstein) muestra signos del Zodíaco colocados en torno a un águila con alas extendidas, como las de las murallas de la ciudad de Amid, y siete bustos masculinos, como las figuras de las iglesias armenias. Dos grandes atabales de bronce procedentes de Amid, que se encuentran ahora en



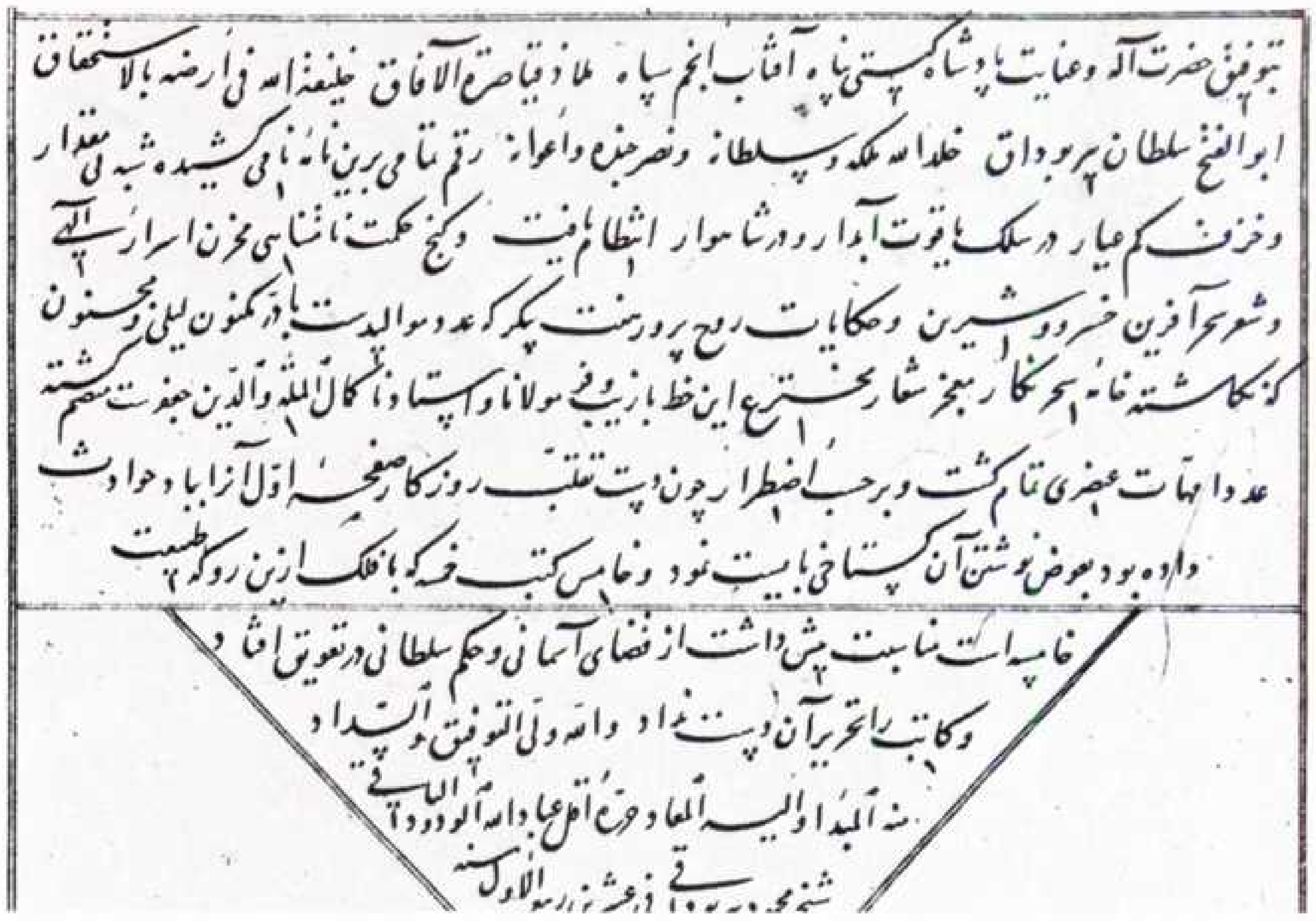
Las andas funerales de Alejandro Magno, procedentes del *Shah-nama* Demotte; mediados del siglo XIV. Freer Gallery of Art, Washington.

Estambul (Museo de Arte Turco e Islámico), se atribuyen actualmente a esta escuela de vaciado de bronce, y llevan sólo como motivo de carácter decorativo unas inscripciones en escritura cúfica, mientras que un par de aldabas, también de bronce, con unos dragones frente a frente, a cada lado de una máscara de felino, procedentes de Cizare, junto al río Tigris, vienen a mostrar una maestría todavía mayor de la forma plástica. Hoy se encuentran separadas, en dos museos occidentales (Staatliche Museen, Berlín, y la Colección C. L. David, Copenhague). Hace poco tiempo se atribuyó de forma convincente a los talleres artesanos de Siirt un grupo de cuencos con pie y otro de candelabros. Éstos son quizá de época algo posterior, ya que van profusamente incrustados de plata, con diseños de rosetas y tiras, así como con frisos de inscripciones en escritura *naskhi*. Toda esta región es rica en mineral de cobre: las minas cupríferas de Maden se encuentran al noroeste de Amid, cerca de Kharput. Mustawfi escribió (c. 1340) que en su tiempo la ciudad de Siirt (Sa'ird) era todavía famosa por

la manufactura de vasijas y vasos de bronce.
Los artúkidas mostraron interés, cosa extraña a primera vista, por el mundo de la Antigüedad. La fachada de un teatro romano del siglo IV d. de C. fue reconstruida y erigida de nuevo para formar uno de los lados del patio central de la Gran Mezquita de Amid, en el año 1155. En esta misma década, el artúkida Najm al-Din acuñó monedas de cobre con temas cristianos al reverso y su propia efigie en el anverso. Sus sucesores c. 1200 pusieron signos del Zodíaco en sus monedas, mientras que los zángidas imitaron las monedas de los seléucidas y de Constantino el Grande. Esta región no sólo fue una antigua cuna de civilizaciones pasadas, sino que todavía poseía una gran población cristiana, tanto armenia como monofisita (siríaca). Éste es el marco en donde se llevó a cabo la ejecución de una obra de arte excepcional, un plato de bronce (hoy, en el Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck) con dos asas, decorado con esmalte opaco *cloisonné* (con hilillos de oro para separar los colores) y un círculo central que representa la leyenda de Alejandro Magno ascendiendo a los cielos llevada por cuatro águilas, rodeado por otros seis círculos más (y otros seis más en su parte exterior), cinco de los cuales nos muestran un águila desplegada según las leyes de la heráldica, otros cinco el combate entre un grifo alado y un toro, y los dos últimos músicos entre figuras alternadas de palmeras y bailarines. Estos tipos se remontan en el tiempo a los mosaicos omeyas de la Cúpula de la Roca y a las pinturas murales del palacio abasida de Samarra: todos ellos una serie de temas arcaicos tan discrepantes, pero tan evocadores como los de las monedas. Alrededor del borde del plato hay una inscripción persa en escritura *naskhi,* dedicada al artúkida Rukn al-Dawla Da'ud (1114-1144). Este plato es único en todos los países islámicos, tanto por su forma como por su técnica ornamental.
También unos danzarines y unos árboles alternados forman la decoración en oro de un frasco de vidrio tallado, dedicado a Imad al-Din, el primer atabeg zángida de Mosul y, a partir del año 1129, también en la ciudad de Alepo (1127-1146). Este objeto, que ahora se encuentra fragmentado en el British Museum de Londres, constituye casi la única prueba de esta técnica tan avanzada, establecida probablemente en la ciudad de Alepo, que pasaría a ser uno de los centros importantes del trabajo de vidrio esmaltado en el siglo siguiente.
El patrocinador más importante de las artes entre los zángidas fue Badr al-Din Lu'lu (1218-1258), quien se independizó de los ayúbidas a partir del año 1231, pero cuyo mandato no pudo extenderse mucho más allá de su capital de Mosul. En esta ciudad se estableció un taller artesano de latón y bronce con incrustaciones, y sus alumnos pasaron más tarde a Siria y a Egipto para trabajar a las órdenes de los ayúbidas y los mamelucos y donde crearon muchas de las mejores y más famosas obras de arte de esta especialidad. El hecho de que la escuela estuviera ya establecida en el año 1233 está confirmado por una jarra (que ahora se encuentra en el Cleveland Museum of Art), con una inscripción entrelazada de caracteres cúficos en la panza y dos firmas en escritura *naskhi* del grabador Ahmad al-Dhaqi de Mosul. Toda la superficie de la jarra está apretadamente cubierta de incrustaciones de plata en las que aparecen escenas de carácter pastoril y campestres, dentro de unos medallones lobulados contra un fondo de arabescos en espiral.
Del año 1232 procede una jarra de bronce poligonal, que se conserva en el British Museum de Londres, en la que la firma de su artífice, Shu'ja ibn Man'a, incluye el dato de que fue hecha en la ciudad de Mosul, pero no lleva dedicatoria a ningún príncipe. Dos textos de esta época hacen mención a Mosul como fuente de vasijas de bronce con incrustaciones «que se exportan a los gobernantes». Ahmad al-Dhaqi trabajó más tarde para el ayúbida Al-Malik al-Adil e introdujo el arte de la incrustación en Siria, desde donde pasó a Egipto en el año 1260. La Jazira fue derrotada por los mongoles bajo el caudillaje de Hulagu, entre los años 1258 y 1260, y aunque Mosul no fue saqueada por ellos, los zángidas cayeron del poder y el patronazgo local desapareció.
Relacionado asimismo con Badr al-Din hay un ejemplar de la gran antología árabe titulada *Kitab al-Aghani* (Libro de Canciones), en veinte volúmenes, fechado en el año 1219, del que nos quedan seis portadas a toda página pintadas con escenas venatorias, de bailes y jóvenes bañistas. El príncipe representado lleva el brazalete *(tiraz)* de Badr al-Din Lu'lu, y los manuscritos debieron de haber sido hechos para él, o por lo menos para uno de sus emires. Estas miniaturas son suntuosas, con generosa aplicación de oro, y representan la misma escuela de diseño que la de los bronces incrustados. Un diseño similar se encuentra en una versión arábiga del *Libro de los Antídotos (Kitab al-Diryaq),* que figura como escrito por Galeno. En un ejemplar fechado en el año 1199 hay escenas pastoriles que recuerdan las de los bronces incrustados y procede, sin duda, de la misma región (Bibliothèque Nationale, París).
Los manuscritos científicos de este género llevaban a veces ilustraciones en sus versiones bizantinas. Un ejemplo notable de islamización de estas miniaturas es un manuscrito de la *De materia médica,* de Dioscórides, concluido en Bagdad en el año 1224. El manuscrito se conserva en Estambul, pero 31 miniaturas recortadas de él hace muchos años se encuentran en varias colecciones de museos occidentales (incluidas las de la Freer Gallery of Art, Washington, D.C.; el Metropolitan Museum, Nueva York; el Louvre, París, y el British Museum, Londres). Durante los últimos años del califato abasida, antes de que los mongoles saquearan la ciudad de Bagdad en el año 1258, ésta era un centro cosmopolita en el que las tradiciones persa, turca y cristiana se mezclaban con la árabe. El estilo de pintura que predominó entonces puede ser llamado con justicia «internacional».
La arquitectura es puramente conceptual o diagramática, y el espacio está dividido en zonas horizontales mediante símbolos paisajistas de carácter convencional, retazos de hierba con flores que surgen en un friso superior. Las figuras de hombres y de animales están representadas con mayor realismo y demuestran observación real. En algunos manuscritos ricamente ilustrados del *Maqamat* de Harir, que es una serie de anécdotas que recogen alegres incidentes cuyo protagonista es un fanfarrón llamado Abu Zayd, las miniaturas añaden un comentario natural a la vida de la calle o del aduar, y en ellas hay mucho realismo. Dos de estos manuscritos están fechados en 1210 y en 1237, y este último también muestra en una miniatura una inscripción en honor de Al-Musta'sim (1242-1258), el último califa de Bagdad, pero ninguno de ellos dice si esta ciudad fue el lugar en donde se hicieron tales manuscritos. No obstante, el manuscrito del año 1237 fue copiado por un escribano de Wasit, en Mesopotamia, quien también lo ilustró, y los dos deben de proceder de esa región. En algunos manuscritos

carentes de fecha de las fábulas de animales del *Kalila wa Dimna*, obra de origen sánscrito, pero que pasó al árabe a través de una versión persa de la Edad Media, los animales exhiben un realismo muy vivo y palpitante que se combina con un diseño general simétrico en el que los árboles y otras características de la naturaleza sólo tienen un valor formal y simbólico.
El gran caudillo y musulmán Saladino (más correctamente, Salah al-Din) creció al servicio de los zángidas. Su padre y un tío suyo habían servido a Zangi desde el año 1138 y recibieron de manos de su hijo, Nur al-Din, el feudo de Hims. Nur al-Din mandó erigir la Gran Mezquita de aquel lugar en el año 1146, con su alminar cuadrado de veinte metros de altura, de estilo sirio septentrional, parecido al de la ciudad de Alepo, del año 1089, obra encargada por los selyúcidas; y también la mezquita junto al puente sobre el río Orontes en Hama. Nur al-Din permaneció como soberano de Saladino hasta su muerte, en el año 1174, pero Saladino, que era de origen kurdo, se reveló como un maestro del arte militar y fue reuniendo el poder supremo a través de todo el Oriente Medio. En el año 1170 conquistó Egipto de manos de los fatimitas, y en el 1187 infligió una derrota decisiva a los cruzados en Hattin, seguida de la toma de la ciudad de Jerusalén. Nur al-Din había hecho de Alepo su capital fortificada y Saladino instaló a su hermano Al-Adil en ella. La inmensa e impresionante fachada y puerta de acceso de la ciudadela es obra ayúbida.

El período mongol: los Il-Khans y sus sucesores en Persia, Mawarannhar y Anatolia oriental (1256-1370).—Las grandes oleadas destructivas de las hordas invasoras mongolas a través de Irán acaecidas entre los años 1220 y 1230 y la derrota sufrida por los selyúcidas en Anatolia en el año 1243 fueron seguidas por el gobierno permanente del nieto de Chingiz (Gengis), Hulagu (1256-1265), como primer Il-Khan de Occidente, quien extendió sus conquistas hasta llegar a Bagdad en el año 1258, y a Alepo y Damasco en el 1260. Bajo el mandato de Abaqa (1256-1281), su hijo, las conquistas llegaron desde el año 1278 hasta Anatolia oriental.
Los mongoles continuaron prefiriendo la vida seminómada y se desplazaban cada año, al llegar el verano, a las zonas bajas de las montañas, y en el invierno, a las llanuras. En el Takht-i Suleyman, antigua sede de un templo del fuego sasánida sobre el cráter de un volcán apagado, en el sur de Azerbaiyán, Abaqa mandó construir c. 1270 un palacio llamado Saturiq, para emplearlo como albergue de caza durante el verano. Las estancias principales estaban recubiertas de zócalos de azulejos y tenían relieves de estuco en las bóvedas. Fue construido en torno a un patio, en el centro del cual había un lago natural, y siguiendo un trazado de cuatro *aiwans*, habitual en todos los edificios públicos en esta época. Los interiores estaban completamente revestidos con azulejos y estuco, e incluso el exterior del palacio estaba cubierto de azulejos. En las habitaciones principales se utilizaron azulejos en formas de estrellas y cruces, con una técnica muy elaborada, para construir paneles con diseños de dragones y aves fénix en relieve, con esmaltes azul turquesa o cobalto y realces de oro sobre el esmalte. Los frisos de azulejos de técnica parecida muestran diseños en altorrelieves, con escenas de caza y de batallas, a la vez que se utilizaron los mismos moldes para azulejos pintados al lustre.
Otros tipos de cerámica característicos del período ilkhánida, representado asimismo por fragmentos



Una muestra de escritura *nasta'liq*.

hallados en la misma Takht-i Suleyman, son imitaciones del verdeceledón chino, con diseños en relieve moldeado bajo un esmalte verde y diseños pintados en negro bajo esmalte azul o pintados en azul cobalto o turquesa bajo un esmalte incoloro. Esta última técnica fue utilizada muy a comienzos del siglo XIII, antes de la conquista mongola, pero la cerámica llamada de Sultanabad continuó fabricándose después de aquélla hasta bien entrado el siglo XIV.
El tipo en el que el diseño se perfila primeramente en negro verdoso sobre un cuerpo blanco y luego se rellena el fondo con un color azul oscuro o rayado, sobre un fondo general de lechada blanca, procede de esta época. Tanto las formas como el diseño exterior con figura de pétalo proceden de los verdeceledones chinos importados. Otros tipos diferentes de decoración nos muestran figuras con típicas vestiduras mongolas, frecuentemente sobre un fondo dominado por un diseño en el que destacan las flores de loto, motivo introducido desde el Lejano Oriente y el Asia central por los invasores. Unas flores de loto similares destacan también en la decoración de las vasijas de metal con incrustaciones, pero en éstas las figuras son más esbeltas y elegantes y llevan unos tocados muy ceñidos. No obstante, por lo común, el tema principal de la decoración suelen ser ahora inscripciones honoríficas en caracteres de escritura *naskhi*. Las formas favoritas empleadas son candelabros labrados en facetas y cuencos para agua con los bordes vueltos hacia adentro, forma que también proviene de los verdeceledones chinos (existen ejemplares fechados de los años 1338, 1347 y 1351). Otras formas son arquetas rectangulares, estuches para plumas y elegantes jarrones de amplia base; y los temas con figuras que encontramos en ellos son pacíficas escenas de festejos, música y caza. El mayor centro productor estuvo emplazado en la localidad de Fars.
Los Il-Khans fueron grandes constructores de mezquitas, de «madrasas» y de tumbas tras su conversión al Islam en el año 1295. Los monumentos más destacados que aún subsisten son las mezquitas de Veramin (1322-1326), el santuario de Pir-i Bakran, en Linjas, en las afueras de Ispahán (1303-1312), la gran hornacina del *mihrab* añadido a la mezquita del Viernes de Ispahán en el año 1310, el complejo arquitectónico que constaba de una mezquita, una tumba y una *khanqah* (fundación sufí) y de Natanz (1306-1308) y la gran tumba con cúpula de Uljaytu, en Sultaniya (1303-1313). En todos estos edificios la lujosa decoración es la característica más destacable. Los interiores están ricamente cubiertos de

estuco con inscripciones, tanto en escritura de caracteres cúficos como *naskhi,* con entrelazados de follaje y elementos geométricos, frecuentemente en altorrelieve y originalmente pintados. Los exteriores tenían azulejos con motivos geométricos, en los que se distinguen estilizadas inscripciones de caracteres cúficos en dos azules: turquesa y cobalto, particularmente el mausoleo de Uljaytu, en el que las bóvedas bajo la cúpula están recubiertas con elementos decorativos en forma de estrella. Los relieves en estuco de este período representan el mayor logro obtenido por este antiguo arte; pero los azulejos fueron utilizados posteriormente incluso con mayor finura y variedad.

El último período ilkhánida presenció también el desarrollo de las artes del libro hasta su punto máximo dentro del arte islámico. Cuando Dust Muhammad escribió una breve narración para el príncipe safávida Baharam Mirza (1544), fue al reinado del último Il-Khan, Abu Sa'id (1316-1335), a quien atribuyó el nacimiento del arte de la miniatura. Entonces —dice— el maestro *(ustad)* Ahmad Musa «inventó la clase de pintura que está de moda en los tiempos presentes». Por lo tanto se reconoce un proceso de continuidad entre los maestros del período ilkhánida y la escuela que floreció bajo el reinado de Shah Tahmasp. Aunque no podamos señalar ninguna obra hecha por Ahmad Musa, sí tenemos grandes series de ilustraciones del Libro de los Reyes, el *Shah-Nama,* de Firdawsi, que pertenece a este período. Dust Muhammad traza un sistema de descendencia en el aprendizaje que va de maestro a discípulo desde Ahmad Musa hasta Shams al-Din, el protegido y más tarde maestro bajo el sultán jalayrida Uways (1356-1374), y desde éste hasta Abd al'Hayy y Junayd, que trabajaron para su sucesor, el sultán Ahmad Jalayr. Podemos atribuir a la corte de Uways una copia fragmentaria del libro de fábulas *Kalila wa Dimna,* que se encuentra en la Universidad de Estambul. En estas espléndidas páginas, ricamente coloreadas, los dibujos de los animales son sumamente comprensivos y los paisajes, aunque todavía muestran evidente influencia china, inician la práctica de extenderse a los márgenes del manuscrito, permitiendo de esta manera que árboles, plantas y pájaros aparezcan recortados contra el espacio claro del papel en blanco, lo que está en línea con precedentes chinos.

El *Shah-Nama* de Abu Sa'id (ahora disperso en distintos lugares, pero con frecuencia llamado «Demotte», por el nombre de un antiguo propietario) estaba lujosamente ilustrado con más de cien miniaturas, y la página, espaciosa, permitía un tratamiento en grandes dimensiones (cerca de 30 centímetros de ancho por 16 ó 18 centímetros de alto). La acción del primer plano domina toda la escena con grandes figuras, de gestos expresivos y elocuentes, y a veces, con manifestaciones de pesar sin cortapisas. Estas figuras o bien están silueteadas contra un fondo con un cielo de oro o azul intenso, o enmarcadas por un proscenio de carácter arquitectónico; pero lo que venía a constituir algo enteramente nuevo era el paisaje dispuesto para casi todas las escenas. Este nuevo elemento debe sus elementos a la tradición china, pero en vez de minimizar la figura humana como solía hacerse en aquella tradición, en esta otra las figuras están yuxtapuestas, sin análisis, escala ni relación. Así, pues, aunque estos elementos están dibujados con expresividad y con toda la frescura de una nueva visión, el conjunto desborda los límites del libro.

En el *Shah-Nama* de Uways, una generación posterior (en parte conservada en un álbum que hay en el Museo del Serrallo de Topkapi de Estambul), los dos elementos se reconcilian consiguiendo así una sola visión unificada. La acción está situada en un mundo natural, al que se puede ver que pertenece, aunque en las escenas de interiores la vieja arquitectura plana no haya desaparecido por completo. Este último paso fue dado en tiempos del sultán Ahmad (1382-1410), de cuyo reino proceden dos manuscritos que aún se conservan, un *Diwan* de Khawaju de Kirman, que se encuentra en la British Library de Londres, fechado en el año 1396 y procedente de Bagdad con la preciosa inclusión de una miniatura firmada por Junayd, y un *Khusrau y Shirin* de Nizami, que se encuentra en la Freer Gallery of Art de Washington, D.C., procedente de Tabriz, que data probablemente de los años 1406 al 1410. En ambos la arquitectura, aunque todavía tiene el aspecto exterior de una pantalla está articulada de tal suerte que viene a dar alguna indicación de profundidad. De esta forma se fue creando este estilo que iba a ser utilizado a todo lo largo del siglo XV en las cortes de los timúridas y, más tarde, en la de los gobernantes turcomanos.



Una de las lámparas que quedan del *mihrab* de la mezquita del sultán Hasan en El Cairo; 1356.

Este mismo período presenció la culminación del arte abstracto de iluminación de los libros con la adición de portadas en doble página con arabescos azules y verdes que enmarcaban el título de la obra. En el caso de una espléndida copia en 30 volúmenes del Corán, de nobles dimensiones (55 por 38 centímetros), preparado para el Il-Khan Uljaytu entre los años 1314-1315, en Hamadán, cada uno de los grandes volúmenes tenía una doble

página de portada que consistía en distintos diseños geométricos en colores sumamente hermosos y lucientes (ahora se encuentran en la Biblioteca Nacional de El Cairo).
También en el arte de la encuadernación este período fue testigo del desarrollo de una técnica perfeccionada en el dorado de la piel de las tapas exteriores, y ya para fines de esta época, la invención hecha para el sultán Ahmad Jalayr de Bagdad del uso de arabescos de filigrana sobre un panel de fondo coloreado en la parte interior de las tapas de los libros.

Los mamelucos (1250-1517).—Los mamelucos fueron reclutados como soldados esclavos bajo los ayúbidas, principalmente en la región situada al norte del mar Negro, entonces en poder de la Horda de Oro, la rama más occidental de los mongoles. La palabra «mameluco» significa «liberto», y sólo los esclavos que habían sido manumisos tras su conversión a la fe del Islam, no sin antes haber hecho méritos suficientes mediante sus servicios, tenían derecho a recibir el título, siendo entonces elegibles para ocupar cargos y ostentar los rangos jerárquicos más elevados de la administración civil y de la castrense. En el año 1259 el mameluco Baybars ascendió a la cima del imperio ayúbida, en el dominio del cual fue ayudado por otros emires. Sus cargos no eran hereditarios, pero tenían que ser reemplazados por nuevas generaciones de mamelucos. Sus hijos, como ya habían nacido libres, no eran aptos para ocupar estos cargos. Resulta notable que un régimen como aquel pudiera retener el poder durante 250 años, aun cuando hubo un cambio de línea en el año 1382 cuando el poder pasó a manos de los emires circasianos o mamelucos burji, con Barquq (1382-1399) como primero de la nueva dinastía.
Este período estuvo dominado hasta el año 1322 por la lucha para yugular el avance de los ejércitos mongoles en Siria. En el año 1322 se pactó una tregua en la ciudad de Alepo, tregua que dispuso el comercio libre de impuestos entre las tierras dominadas por los mamelucos y las que estaban bajo el control de los mongoles. Se estipulaba que los mongoles importarían sólo materias primas, mientras que los mamelucos, deseosos de adquirir productos manufacturados, se reducirían a la importación de estos últimos. El Corán Uljaytu, del año 1313, es posible que llegara a Egipto como fruto directo de estas negociaciones. Antes, la influencia mongola puede que se manifestara a través de artesanos emigrantes, como los que trabajaron en el *mihrab* de la *madrasa* de Al-Nasir Muhammad (1259-1303); en la obra estucada del mausoleo de Qarasunqur (1300-1301) y en el *mihrab* añadido a la mezquita de Ibn Tulun en el año 1297.
Los artesanos que trabajaron para Al-Nasir puede que se marcharan de Irán antes de la conversión de Ghazan en el año 1295 en busca de trabajos entre los mamelucos. No hay duda de que introdujeron el trabajo de estucado con altorrelieves.
El primer sultán mameluco bahri, Aybak (1250-1257), fue sucedido por Baybars (1260-1267) y por Qala'un (1279-1290), cuyos descendientes retuvieron el poder durante más de cien años. Estos gobernantes fueron no sólo unos generales victoriosos, sino también grandes constructores en sus dos capitales de El Cairo y Damasco. Baybars volvió a abrir los puertos del mar Rojo al comercio y el tráfico internacional para la recepción de las sedas y la cerámica chinas, que a partir de entonces llegaron en grandes cantidades. Hasta aquel momento sólo había habido casos esporádicos de influencia china en las artes y la decoración de los mamelucos. Pero sólo a partir de c. 1285 fue cuando se sintió todo el impacto, cuando figuras mongolas aparecieron por vez primera en la decoración del vidrio esmaltado de Siria, mientras que en el siglo XIV algunas lámparas de mezquitas, como las que se fabricaron para la mezquita del sultán Hasan en El Cairo (1356-1363), están totalmente cubiertas con decoraciones de flores de loto y peonías. En otras lámparas, en las que la decoración principal son citas de textos coránicos en caracteres de escritura *thuluth,* los modelos de influencia china están reducidos a la zona por debajo de la curvatura. A partir de c. 1290 comienzan a aparecer figuras mongolas también en trabajos de incrustación sobre metal, entre ellas algunas piezas fabricadas especialmente para el Yemen, que estaba bajo el control de los mamelucos y era fundamental para las rutas comerciales del Lejano Oriente.
Así, pues, estos productos de lujo llegaron a exportarse a China, donde se han encontrado ejemplares que todavía se usaban en el siglo XIX e incluso en el XX. La ciudad de Alepo dejó de ser un centro productor de objetos de vidrio para estas fechas, tras el saqueo que sufrió en el año 1260, y Damasco siguió siendo la factoría mayor hasta que fue capturada por Tamerlán en el año 1400, cuando privó a la ciudad de muchos de sus expertos artesanos.
En los primeros trabajos metalúrgicos de los mamelucos, el lugar que ocupaban los motivos chinescos lo habían



Inscripciones en relieve y arabescos del mausoleo 15 de la Shah-Zindeh, la necrópolis de Samarcanda, c. 1380-1389.

ocupado medallones que muestran escenas de caza y juego del polo. Pero de un modo excepcional, en la vasija más famosa de este período, la llamada «Baptistère de Saint Louis», antigua pertenencia de la Corona francesa, pero probablemente hecha en realidad para Salar, virrey mameluco de Egipto (ob. 1310), las escenas de batalla son las más señaladas de la decoración, aunque hay escenas venatorias. La armadura y algunos de los tocados de los emires son del tipo mongol que habían adoptado. Las obras van firmadas hasta seis veces por Muhammad al-Zain, el principal artesano de su época. Se dejó de utilizar el cobre para las incrustaciones desde 1293, mientras que a partir de 1290 se añadió oro a la decoración y se continuó usando hasta el declinar de la artesanía de la incrustación en metal c. 1375.

La riqueza de los mamelucos.—La riqueza afluyó hacia Egipto y Siria a través del comercio internacional, haciendo posible el auge de la construcción de tumbas y palacios, asi como de fundaciones religiosas por los emires mamelucos. No tuvieron reparo en despojar edificios anteriores de sus materiales preciosos, como, por ejemplo, madera de ciprés o mármol. El sultán Qala'un (1284-1285) fundó un hospital sobre el lugar que antes ocupaba un palacio fatimita; el joven sultán Hasán, que accedió al trono en el año 1347, comenzó a erigir en 1356 una gran mezquita aneja a su propio mausoleo. Era un gran complejo, ya que la mezquita, cruciforme, habría de tener en cada una de sus cuatro esquinas una *madrasa* para albergar a las cuatro escuelas teológicas ortodoxas.



En la calle había un pórtico elevado, encima del cual se había planeado construir un par de alminares a imitación de las mezquitas selyúcidas de Anatolia. Esta majestuosa entrada conducía a través de un vestíbulo con cúpula hasta un patio centrado en torno a una fuente para practicar las abluciones, y luego, cambiando de dirección, llegaba hasta el patio de la mezquita y más allá del muro de la *qibla,* hasta la cámara mortuoria del sultán. Esta mezquita siguió la práctica ayúbida de alternar colores en la estructura de piedra, al tiempo que mármoles de diversos colores enriquecían todo el muro de la *qibla,* mientras que la profunda hornacina del *mihrab* estaba revestida con placas de mármol dispuestas en arcos y diseños geométricos. El sultán Hasán fue asesinado en el año 1362, antes de poder ver concluido su inmenso edificio, y por ello la entrada nunca recibió su revestimiento de mármol, mientras que las grandes puertas de bronce fueron mandadas quitar cien años después por el sultán burji Al-Mu'ayyad Shaykh para adornar con ellas su propia mezquita. Este modelo de *madrasa* anejo al mausoleo del fundador fue un ejemplo común en El Cairo mameluco del siglo XIV, pero ya en el siglo XV los mausoleos de los sultanes mamelucos burjis fueron construidos en el cementerio del este, a extramuros de la ciudad, y fueron notables por sus grandes y elevadas cúpulas con nervaduras sobre un escenario desértico, y rodeadas de cúpulas menores correspondientes a las tumbas de hombres menos importantes. Estas grandes cúpulas de piedra señalaron un nuevo adelanto en la ingeniería arquitectónica de los mamelucos.

La riqueza que tuvieron los mamelucos queda aún más en evidencia en las artes manuscritas de la iluminación, las miniaturas y la encuadernación de libros. Inspiradas probablemente por el Corán Uljaytu, copias monumentales del Libro Sagrado se produjeron en El Cairo a todo lo largo del siglo XIV, con sus grandes páginas iniciales de más de 60 cm. de altura y su diseño central generalmente fundado en la forma de una estrella, como en los diseños arquitectónicos, y unas inscripciones en caracteres cúficos en recuadros encima y debajo, también en estilo monumental. A medida que el siglo iba avanzando, los colores se fueron haciendo más fuertes, con el azul y el oro como predominantes, en vez de los pálidos colores ilkhánidas. Las encuadernaciones de los mamelucos están trabajadas con diseños de medallones y motivos geométricos, simples si los comparamos con las iluminaciones, pero que en el siglo XV alcanzaron una gran complicación ornamental: el oro realzaba todo el diseño, incluida una bordura con inscripciones. Estos coranes mamelucos son algunos de los libros más suntuosos que jamás se hayan producido. La mayor parte de ellos se conservan hoy en la Biblioteca Nacional de Egipto.

El arte de la pintura en miniatura fue algo más conservador y prolongó la tradición de la ilustración de obras científicas y del *Maqamat* de Hariri que se había desarrollado bajo el dominio de los atabegs y los ayúbidas. La confección de ingeniosos relojes de agua y de otros juguetes semicientíficos para mezclar y escanciar el vino había fascinado desde hacia mucho a aquellos gobernantes. Muy popular fue un trabajo compuesto por

La portada decorativa de una copia del *Maqamat* de Hariri, hecha en Egipto en 1334.

el artúkida Nasir al-Din Mahmud (1200-1222) para al'Jazari, el *Libro del conocimiento de los artilugios mecánicos*. La copia mejor conservada que queda, aun cuando ahora se encuentre fragmentada y dispersa por distintos lugares, está fechada en el año 1315 y fue producida en Siria. Un grupo de miniaturas procedentes del libro se encuentran en la Freer Gallery of Art de Washington, D.C. Similares son las copias del libro de cosmología compuesto por Al-Qazwini (1203-1283) bajo el mandato del último califa abasida, Al-Mustasim, con el título de *Las Maravillas de la Creación*. La mejor copia existente está dividida entre la Biblioteca Pública de Nueva York y la Freer Gallery of Art de Washington, D.C. En estos ejemplares la gran calidad decorativa de las ilustraciones excede a su interés científico (c. 1400).
Más alejada de las versiones producidas en Mesopotamia antes de la invasión de los mongoles es la hermosa copia del *Maqamat* de Hariri hecha en el año 1334 en Egipto y conservada ahora en Viena (Nationalbibliothek), que muestra unas figuras silueteadas contra un fondo dorado, mientras que el paisaje, las tiendas o los interiores se reducen a modelos estilizados. Una portada decorativa nos muestra, sobre un fondo dorado, a un gobernante entronizado servido por un escanciador y unos músicos, e incluso a un contorsionista, mientras que por encima de ellos hay una pareja de Victorias aladas y coronadas, una frente a la otra.
Aún popular entre los mamelucos fue la versión arábiga de las fábulas de animales *Kalila wa Dimna,* con unas ilustraciones en las que se puede notar una pronunciada tendencia hacia la elaboración de patrones, especialmente en la utilización de tipos estándar de montañas, agua y plantas, con la consiguiente excelencia de calidad en la composición decorativa.
La influencia del Asia central tuvo que llegar a Egipto sin pasar a través de Irán, puesto que el diseño y el anudado de las alfombras mamelucas de El Cairo son distintos de los persas en todos sus aspectos. El diseño central suele ser una estrella colocada dentro de un octógono con las esquinas rellenas para formar un cuadrado. Este diseño tuvo su origen en el *Collar de nubes,* símbolo cosmológico que rodeaba el pico superior de la tienda nómada, pero había comenzado por ser una capa búdica de cuatro puntas. Siempre es posible identificarlo por los múltiplos del número cuatro. Debió de llegar al Egipto de los mamelucos a través de los qipjaq del río Volga. Las alfombras cairinas son productos de lujo, tejidas con finos y relucientes nudos de lana, teñidos en rojo cereza, verde pálido y azul cielo, este último utilizado con más discreción. Fueron muy solicitadas y procuradas y llegaron a Europa para el año 1474 como muy tarde; pero su fabricación continuó después de la conquista otomana de Egipto en el año 1517.

El gobierno timúrida y turcomano de Anatolia oriental, Irán y Asia central (1370-1506)—El conquistador Timur Leng (Tamerlán), a pesar de su fe musulmana, infligió tanto daño a las tierras por él sometidas entre 1370 y 1405 desde Transoxiana hasta Turquía y Siria como el que habían hecho los mongoles ciento cincuenta años antes. A su muerte, acaecida en el año 1405, se encontraba al frente de un poderoso ejército que se proponía conquistar China, en donde el primer emperador de la dinastía Ming, Hung Wu, era un general tan despiadado como él. Sin embargo, ambos gobernantes fueron constructores y patrocinadores de las artes tradicionales. En su capital de Samarcanda, Timur erigió palacios, mezquitas y tumbas de gran esplendor, más asombrosos aún entre los campamentos de tiendas montados en los jardines de los suburbios. En estos campamentos los azulejos de los edificios permanentes de ladrillos se sustituían por colgaduras de tiendas bordadas y por alfombras tejidas, grandes doseles con remates de pájaros y todo el fasto y esplendor que se representa en las miniaturas, que es el único lugar en que ahora podemos verlos.
De los grandes edificios de Samarcanda, en particular la inmensa mezquita congregacional llamada la Bibi Khanum en honor a su esposa favorita, a pesar de los graves daños causados por terremotos, aún queda bastante para poder imaginar la osadía y las dimensiones de su concepción y la pericia del trabajo ejecutado por los artesanos que Timur llevó a su capital desde las provincias conquistadas de Irán y Turquía.
El plano fue trazado siguiendo un sistema reticular matemáticamente dibujado y bajo la influencia del mausoleo Uljaytu de Sultaniya. Este monumento, como la mezquita, tuvo en tiempos una gran portalada *(pishtaq),* con dos alminares a ambos lados. Unas cúpulas que se alzaban sobre grandes girolas en el centro de los lados oriental y occidental del patio dominaban el edificio. En su estructura se utilizaron tanto la piedra como el ladrillo, sin duda alguna trabajada aquélla por operarios traídos de la India tras el saqueo por Tamerlán de la ciudad de Delhi, pero, como es habitual, las superficies de ladrillo estaban cubiertas con incrustaciones de azulejos, mientras que sólo los paneles con inscripciones y las enjutas de los arcos estaban decorados con mosaicos azulejos, todos ellos de color turquesa, manganeso y cobalto.
El complejo más extenso que aún queda en Samarcanda se encuentra en la Shah-i-Zindeh, que se erigió como entrada al santuario de Qutham ibn'Abbas. El actual santuario es del siglo XIV, abovedado y cubierto de azulejos; pero son los portales de otras tumbas que bordean el camino del santuario los que ilustran la gran variedad de técnicas disponibles en Samarcanda durante la vida de Timur. Las inscripciones en relieve de terracota tallada y vidriada sobresalen vivamente contra un fondo de arabescos de ramilletes de flores en bajorrelieve, blancos y en dos tonos de azul (el turquesa y el cobalto). Las puertas de entrada están rematadas por *muqarnas* y hornacinas colocadas sobre voladizos y enmarcadas por columnillas, mientras que los batientes muestran paneles de composiciones en formas de estrella, en azul y oro. Los tambores de las cúpulas y las murallas exteriores están cubiertos con mosaicos de azulejos cortados, cuyos diseños incluyen monumentales inscripciones cúficas, debajo de cúpulas de color azul turquesa.
Un trabajo parecido de azulejos y ladrillos vidriados, tan rico y hermoso, adorna las paredes de la bien conservada mezquita de Gur Emir, con un elevado tambor bajo una alta cúpula con nervaduras que lleva azulejos de color turquesa formando diseños, construida por Timur entre los años 1403 y 1404 para su hijo Muhammad Sultan (ob. 1403), pero que se convertiría en su propia tumba en 1405. Su hijo Ulugh Beg le añadió más tarde un catafalco de jade verde oscuro en la cámara superior, que es el mayor bloque de jade conocido. Ulugh Beg también es recordado en Samarcanda, donde fue gobernador, por su hermosa *madrasa* (1420), que tiene una fachada recubierta de azulejos, orientada hacia la



Una escena de una de las antologías hechas por encargo de Iskandar de Shiraz; c. 1411. British Library, Londres.

plaza de la ciudad, el *Registan,* enmarcada por dos alminares gemelos, con una portalada con arco muy hundido a la entrada, así como por su famoso observatorio astronómico.
El palacio de Aq Saray fue construido por Timur (1380-1396) en Kesh, la ciudad en que nació, rebautizada con el nombre de Shah-i-Sabz, a 80 kilómetros al sur de Samarcanda, y nunca fue concluido. En este lugar se emplearon vistosas incrustaciones sobre las imponentes torres de la entrada, pero con mosaicos en los salientes del gran arco *aiwan,* de 22 metros de ancho y 12,6 metros de profundidad, con azulejos hexagonales azules y oro, enmarcados por inscripciones blancas de azulejos en escritura *thuluth* sobre un fondo azul intenso realzado con motivos florales en dos tonos de azul y amarillo.
En la ciudad de Turquestán hay un santuario para los peregrinos *(mazar),* una mezquita y un mausoleo dedicado a Ahmad Yasavi (1396-1397), de planta cruciforme con una gran cúpula central y una segunda cúpula de altas nervaduras sobre la cámara mortuoria construida por el arquitecto Khawja Hasan de Shiraz. Todas las paredes exteriores están adornadas con ladrillos incrustados y azulejos que llevan inscripciones en persa y arábigo pintadas con caracteres cúficos bajo el esmalte.
Shah Rukh consiguió establecerse como sucesor de su padre en la mayor parte de su vasto imperio. Trasladó su capital a Herat, en Khorasán, en donde ya había regido como gobernador, hasta su muerte en el año 1447.
También él fue un gran constructor, y su esposa, Gawhar Shad, mandó construir la primera mezquita de planta cruciforme en Mashhad, fechada entre los años 1418 y 1419, con inscripciones ideadas por su hijo Baysunghur. El arquitecto fue Qiwam al-Din Zayn al-Din, de Shiraz, una de las cuatro lumbreras de aquella corte. El revestimiento de azulejos se encuentra muy restaurado, pero los mosaicos de azulejos de las enjutas y las inscripciones enmarcadas están mejor conservados.
La ciudad de Herat ha sufrido enormemente de repetidos saqueos, así como por los terremotos, de suerte que poco queda de su esplendor del siglo XV. De la gran *musalla* de Gawhar Shad, sólo resta un alminar de base poligonal y tres cornisas en lo alto del cuerpo cilíndrico, con mosaicos de azulejos entre ellas (1417-1438). La *madrasa* hecha por Qiwan al-Din en 1432 recuerda la de Ulugh Beg en Samarcanda, pero sólo un alminar queda en pie junto con su cámara de poniente, conocida ahora como el mausoleo de Baysunghur. Ésta tiene una alta cúpula con nervaduras cubierta de incrustaciones de azulejos en dos tonos azul, negro, blanco y rojo, con inscripciones en azulejos pintados en caracteres cúficos que perfilan la línea de la base.
En Khargird, también en Khorasán, Ghiyat al-Din, ministro de Shah-Rukh, mandó erigir una *madrasa* en 1435-1444, con una estructura similar de membrana interna debajo de cada una de las cuatro cámaras con cúpula. Este período fue rico en santuarios, como el del imán Riza en Mashhad y el de Khwaja Abd Alá Ansari, en Gazur Gah, cerca de Herat, en donde el recinto *(hazira)* que bordea la tumba del santo fue construido en el año 1425 por el mismo Shah Rukh y se convirtió luego en el lugar de enterramiento de muchos miembros de su familia.
En Turbat i-Shaykh Jam, una fundación más antigua, Shah Rukh añadió una nueva mezquita y una *madrasa* entre los años 1440 y 1443, construidas ambas por el arquitecto Hajji Mahmud de Shiraz. Por último, en Taiyabad, cerca de la actual frontera afgana con Irán, la mezquita de Msjid-Mawlana, de los años 1444-1445, conserva una buena parte de la decoración original de su superficie con azulejos y el interior con motivos pintados que se desarrollaron mucho durante aquella época.
Ningún edificio importante de la época timúrida subsiste en el oeste o hacia el sur, pero el turcomano qaraqoyunlu Jahan Shah construyó una gran mezquita en su capital de Tabriz en el año 1465, mezquita de la que queda lo suficiente para dar una idea acerca de su plano, así como de la suntuosa decoración de esta llamada «Mezquita Azul». El aq-qoyunly Uzun Hasan trasladó su capital de invierno a Ispahán y restauró la mezquita congregacional de aquel lugar. Su hijo Ya'quib construyó un suntuoso palacio en Tabriz. Existe la descripción que de éste hicieron unos enviados venecianos para ofrecer una idea de este *Hasht Bihisht.* Todo el trabajo hecho por encargo de la corte turcomana fue llevado a cabo por artesanos persas, y aquélla procuraba reclutar sus artífices tanto en la capital khorasania de Herat como en Shiraz.
La ciudad de Herat, a fines del período timúrida, fue descrita por el futuro emperador Babur en el año 1506,

antes de su captura por Shaybani Khan en 1507, como una ciudad repleta de hombres sabios: poetas, músicos, artistas, calígrafos, todos los cuales procuraban crear obras lo más perfectas posible. Pero de todos los palacios y jardines que Babur visitó, nada queda en la actualidad.
Después de la arquitectura, las artes mayores del período timúrida fueron las relacionadas con la confección de los libros: la caligrafía, la iluminación, la pintura de miniaturas y la encuadernación. Ya hemos observado cómo estas artes se desarrollaron en la última parte del período mogol hasta alcanzar su plena madurez en las capitales gemelas de los jalayridas, Tabriz y Bagdad.
Bajo el mandato de Shah Rukh estas ciudades perdieron su primacía. En realidad, Bagdad se recobró un breve tiempo, cuando se convirtió durante cinco años, entre 1460 y 1465, en la sede del gobierno de Pir Budaq, un turcomano buen conocedor del arte.
El primer centro timúrida fue Shiraz bajo el gobierno de Umar Shaykh y el de su hijo Iskandar (1393-1414), y a aquella ciudad debieron de trasladarse algunos de los mejores pintores jalayridas. Esta escuela alcanzó su culminación en dos antologías creadas para Iskandar entre los años 1410 y 1411. Algunas de las composiciones que las ilustran ya habían sido inventadas bajo la dominación de los mogoles, pero otras más fueron creadas por vez primera allí, para convertirse en fuente de muchas versiones timúridas posteriores en la ciudad de Herat y en la misma Shiraz. Una característica particular de estos dos manuscritos (que se encuentran ahora repartidos entre la Fundación Gulbenkian de Lisboa y la British Library de Londres) ilustra con vividez un nuevo encuentro con el arte chino. Timur había establecido contacto con la nueva corte de la dinastía Ming en el año 1387 y mantuvo estas relaciones hasta que se produjo una ruptura en 1395. Estos contactos diplomáticos fueron renovados por Shah Rukh en 1407 y permanecieron estables e intensos hasta 1435. Muchos de estos diseños de entonces subsisten hoy, ya que fueron colocados y conservados posteriormente en álbumes en la corte otomana de Estambul, y dan testimonio del uso de motivos chinos en versiones persa-islámicas. El impacto que causaron puede seguirse en la iluminación de manuscritos, así como en la encuadernación de libros.
Shiraz había sido precursora en la introducción de elegantes decoraciones florales en la iluminación de manuscritos durante las décadas finales del siglo XIV; entonces se añadieron numerosos motivos chinos: dragones y aves fénix, leones jugando con lazos, patos y gansos salvajes.
Las relaciones entre Shiraz y Herat fueron estrechas, y el primer taller artesano timúrida de Shiraz contribuyó, sin duda, con ejemplos y con artífices, al que Baysunghur estableció en Herat en 1420. Baysunghur fue capaz de atraer y reunir a los mejores calígrafos, encuadernadores, iluminadores y miniaturistas de Tabriz; y hasta su muerte, acaecida en 1433, estos artífices produjeron por encargo suyo las obras más acabadas de la época. Una media docena de sus magníficos libros subsisten como testimonio del gusto y la pericia de aquel tiempo. Aparte del rico cromatismo y lo bien conjugado de la paleta pictórica, su característica más sobresaliente fue la perfecta armonía entre las figuras y su escenario, tanto si éste era natural como si era arquitectónico, y también su perfecta relación con el manuscrito. El manuscrito más importante de todos éstos es un *Shah-Nama* del año 1430, que ahora se encuentra en la Biblioteca Gulistén de Teherán. Este libro fue escrito por Mawlana Ja'far de Tabriz, está bellamente iluminado y contiene 21 miniaturas, entre ellas una portada a página doble en la que se representa a Baysunghur a caballo asistiendo a una partida de caza. Estas miniaturas no están firmadas, pero sabemos que los dos pintores más importantes fueron el maestro Sayyid Ahmad y Amir Khalil, mientras que el principal iluminador fue Khawaja Alí. Las composiciones son probablemente de carácter tradicional: por lo menos tres de ellas se derivan de un manuscrito confeccionado sesenta años antes, trabajo de la escuela de Tabriz bajo la dinastía jalayrida, pero puesto al día de acuerdo con las nuevas convenciones más decorativas de rocas con bordes de coral y arbolado más uniforme. La mitad de estas miniaturas se extienden por uno de los márgenes laterales y por el margen superior, lo que es una característica de origen jalayrida.
Copia también de Ja'far del año 1431 es un libro de fábulas *Kalila wa Dimna* que ahora se encuentra en la Biblioteca del Topkapi Saray de Estambul, con 19 miniaturas de un estilo más refinado y lírico. Estas ministuras contrastan con las que ilustran una versión de 1430 de la misma obra, copiada por Shams al-Din. Estas 22 miniaturas muestran la misma perfección académica que el *Shah-Nama,* de 1430, con el mismo uso libre del margen.
Mientras tanto, el padre de Baysunghur, Shah Rukh, tenía su propio estudio-biblioteca, en el que guardaba la *Historia Universal* de Rashid al-Din, reconstruida y puesta al día por su propio historiador, Hafiz i Abru. Shah Rukh encargó un *Khamsa* de Nizami, fechado en 1431, que ahora se encuentra en el Museo del Ermitage de Leningrado. Las miniaturas, particularmente la de Iskandar observando las sirenas mientras nadaban, tienen un encanto íntimo, pero parecen ser más al viejo estilo que las de Baysunghur y es posible que fueran de artistas reclutados hacía poco tiempo en Shiraz. Se sabe que Shah Rukh estimuló y protegió a los estudiosos y poetas del Asia Central turca, y se atribuye a su biblioteca un manuscrito único del *Mi'rajnama, Viaje del Profeta Mahoma a los Cielos y el Infierno.* Este manuscrito (Bibliothèque Nationale, París), escrito en caracteres turcos uigures por un experto secretario (bakhshi), que data de 1436, está ilustrado con 57 miniaturas realzadas lujosamente con oro y brillantes colores, con escenas contrastantes de castigo y felicidad.
El hermano menor de Baysunghur, Muhammad Juki (ob. 1445), fue un gran mecenas de las artes. Hacia el año 1440 se llevó a cabo por encargo suyo la confección de un manuscrito del *Shah-Nama* que hoy se conserva en la Royal Asiatic Society de Londres, con 31 miniaturas que alcanzaron la cúspide del sentimiento romántico en sus paisajes etéreos y caballerosas escenas de batalla. Tras la muerte del Shah Rukh en 1447, su familia sólo mantuvo el poder supremo durante dos años más bajo el mandato de su hijo Ulugh Beg. Es posible que también él patrocinara el arte miniaturista, puesto que queda de entonces un conjunto de 19 miniaturas que ilustran un *Nizami* de 1446, hechas por un tal Sultán Alí *al-Bavardi* (el Catador), con ángeles en las cuatro esquinas de la portada y una dedicatoria consagrada a él en su parte central. Ulugh Beg falleció en 1449.
El imperio se resquebrajó y todo el Irán occidental y central fue arrollado por Jahan Shah, de los turcomanos Ovejas Negras, en 1453. Éste se había establecido previamente en Tabriz desde 1436, y su hijo Pir Budaq reunió artistas en torno suyo en dos sedes de gobierno; primeramente en Shiraz (1453-1460) y más tarde en



Un cuenco de cerámica esmaltada de Iznik; c. 1500. Victoria and Albert Museum, Londres.

Bagdad (1460-1465). Pir Budaq fue asesinado en 1466, y Jahan Shah, en el 1467, cuando el caudillaje turcomano pasó a la confederación de la Oveja Blanca, bajo el mandato de Uzun Hasan. También él, como Jahan Shah, parece que no dispuso de mucho tiempo para dedicárselo a las artes, pero su hijo Ya'qub (1478-1490) fue un gran mecenas, y bajo su mandato el estilo del arte de la miniatura se hizo cada vez más exuberante y colorido, formando el arbolado y las plantas un conjunto semejante a un tapiz sobre el que se perfilan las figuras suntuosamente ataviadas de su corte.

Este estilo, aunque originalmente fundado en el de la escuela de Herat, contrastaba con el trabajo contemporáneo de la misma ciudad, en donde el sultán Husayn Bayqara, el último gobernante timúrida importante, presidió durante 35 años, hasta 1506, una corte en la que las artes de la confección y elaboración de libros alcanzaron su cúspide. El calígrafo Sultán Alí Mashhadi y los pintores Mirak y Bihzad brillaron en el círculo dominado por el poeta y místico Jami (1414-1492), quien compuso biografías de los santos sufíes y una colección de narraciones acerca de ellos en el *Baharistan (Tierra de Primavera)* y en el *Haft Aurang* de siete poemas de significado alegórico, así como otros poemas líricos *(ghazals)*. Su predominio no significó que poetas anteriores como Sa'di, Nizami o Amir Khusrau fueran relegados al olvido, y, en realidad, la obra mejor confirmada de Bihzad ilustra las composiciones poéticas de estos autores. Se puede colegir, por lo tanto, que el punto central de la obra de su escuela fue la persona humana, pero personas que se muestran en tranquila relación entre una y otra, y no en acción. La arquitectura también desempeñó su papel como apoyo de la armonía dominada por el azul brillante, ofreciendo una representación idealizada de la vida. En todos estos aspectos el sultán Husayn fue igualado como mecenas por su ministro el poeta Alí Shir Nawa'i, quien escribió lo mismo en turco que en persa. Existe una excelente copia contemporánea de sus cinco poemas con magníficas iluminaciones y miniaturas en la Bodleian Library de Oxford (en cuatro partes) y en la John Rylands Library de Manchester (una parte), todas ellas fechadas en 1485. Como otros tantos excelentes libros de esta escuela, éstos pasaron más tarde a la Biblioteca Imperial Mogol de la India.

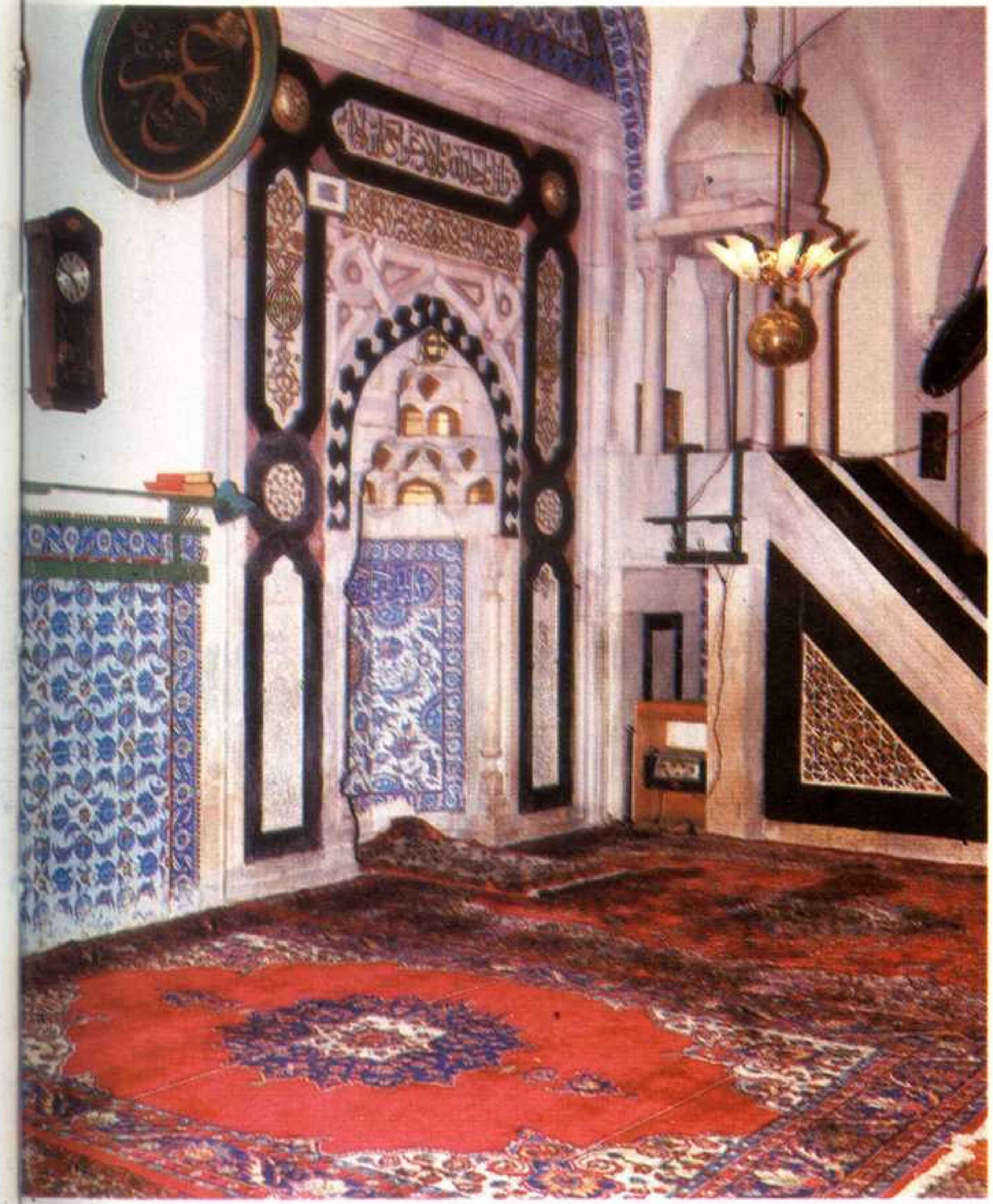
El Período Otomano (1326-1922).—Desde el modesto núcleo inicial que constituyeron en la Anatolia centro-occidental, los turcos osmanlíes u otomanos fueron evolucionando, primero como un estado central que absorbió a los demás sucesores de los selyúcidas y, más tarde, a partir de los comienzos del siglo XVI, como un imperio que se extendió desde el océano Atlántico hasta las fronteras de Irán y de Arabia. Incluso antes de la captura definitiva de Constantinopla en 1453 habían absorbido la mayor parte de los Balcanes, mucho antes incluso de 1402. Los osmanlíes, o Casa de Osmán, fueron durante unos trescientos años una dinastía gobernante excepcionalmente capaz y vigorosa, que duró hasta el fin mismo del Imperio al concluir la gran guerra de 1914-1918. Entre sus súbditos figuraban pueblos de muchas razas distintas con tradiciones diversas, pero los turcos representaron siempre la clase dominante. Así, pues, el arte otomano es un arte imperial en el que los artesanos y los artistas podían provenir de muchas razas distintas, pero en un fuerte estado centralista, la dirección de la corte y la de la capital era decisiva. Hubo diferencias regionales por lo que se refiere a materiales y artesanías locales, la fabricación de alfombras y el bordado, pero la línea principal del desarrollo artístico fue impuesta por la corte y sus estilos fueron difundidos por doquier. Así, pues, mezquitas de estilo otomano se erigieron en El Cairo y en Damasco, y su decoración siguió los modelos establecidos para los hornos ceramistas oficiales de Iznik respecto a azulejos y vasijas de alfarería. Por consiguiente, seguiremos el progreso de las artes sólo en el área central.

Al mismo tiempo existían otras fuerzas detrás de la cultura otomana que afectaban a las artes visuales, particularmente el poder y el prestigio de las órdenes místicas y en especial la de los bekhtashi. Fundada en la segunda mitad del siglo XIII, esta orden se extendió rápidamente entre los nómadas y los campesinos y llegó a identificarse con el cuerpo de jenízaros, es decir, la guardia imperial formada por jóvenes cristianos esclavos del Imperio. Los bekhtashi fundaron *tekkes* o casas monásticas y propagaron un culto religioso que combinaba el viejo chamanismo turco con el misticismo chiíta y sufí. Otra poderosa influencia cultural fue la ejercida por la orden religiosa de los derviches mevlevi, cuyo santo patrono era Jalal al-Din Rumi (1207-1273). Con su sede central en Konya, esta secta difundió una forma aún más extremada de misticismo, especialmente entre las clases intelectual y gobernante del país.

Los *Zaviye* o clubs de artistas, que se llamaban a sí mismas *ahi* o «hermandades de la virtud», trajeron consigo una mayor cohesión para los gremios urbanos, y eran una especie de cooperativas con ganancias compartidas. Estaban constituidos por hombres de diferentes oficios y funcionaban con el fin primordial de conservar las tradiciones de la especialidad. Gracias a ello pudieron sobrevivir los métodos artesanos.

La Yesil Camii, o Mezquita Verde, de Iznik (construida entre los años 1378 y 1391), nos muestra ya la preferencia otomana por el pórtico espacioso y por los marcos de puertas y ventanas de piedra tallada. La sala de oraciones de esta mezquita todavía es un cuadrado con cúpula, y aún se emplea la madera, no sólo para el espléndido *mimbar,* sino también de un modo estructural, como ocurre en Baysehir, donde unas altas columnas de

madera sostienen el techo de la mezquita de Esrefoglu. Las puertas de madera tallada mantienen la tradición selyúcida y karamana a lo largo del siglo XIV, como acontece en Kasabakov, más allá de Sinope.
La ciudad de Bursa fue capturada por Orhan en 1326 y se convirtió en la primera capital otomana. Además del gran bazar de la seda, Yilderim (Rayo) Bayazit (1382-1402) construyó la mezquita congregacional (1396-1400), con sus veinte cúpulas sobre doce grandes pilares cruciformes. Esto permitía que los muros no tuvieran que sostener peso y admitieran así muchos pasos para la recepción de luz. Pero esta mezquita debe ceder ante el esplendor de la mucho más pequeña *Yesil Camii* (Mezquita Verde) de Bursa (1419).
Aunque dañada por el terremoto de 1855, todavía conserva el profuso trabajo de azulejería en el interior de la logia del sultán y del *mihrab* y también la inscripción sobre el arco de la *qibla*. Los azulejos están trabajados mediante la técnica de la *cuerda seca*, como en Irán y Asia Central, y tienen esmalte azul fuerte, verde, blanco y amarillo. Este trabajo está firmado por los «Maestros de Tabriz», mientras que la inscripción del sitial real está en escritura persa y va firmada por Mehmet el Excéntrico. Por lo tanto, esta obra de arte, dentro de la tradición irania, y no de la selyúcida, representa un nuevo camino artístico en Anatolia. Por otro lado, la decoración pintada en la parte superior de los azulejos está hecha por un artista local. Alí ibn Ilyas. Debido al fallecimiento de Mehmet I, en 1421, la mezquita se quedó sin pórtico de entrada. Su tumba, en la falda de una colina sobre la mezquita, fue construida entre 1421 y 1425, y ha perdido, por culpa de un terremoto, los azulejos verdes que recubrían la cúpula y le daban su nombre; pero aún conserva su gran cúpula, la primera de este tamaño del arte otomano. Su mayor tesoro artístico es el catafalco cubierto de azulejos y el *mihrab* detrás de él, que son del mismo estilo y técnica que los de la mezquita.
Murad II (1421-1451) construyó su propia mezquita y su tumba en la ciudad de Bursa, en un estilo más austero, pero en cambio en Edirne, en la región de Tracia, la segunda capital del Imperio otomano, erigió una mezquita real, la Muradiye, en 1434, con unos paneles de azulejos hexagonales pintados de azul y blanco, siguiendo el ejemplo chino, con diseños florales que dan un sabor de arabesco islámico. Ya que la copia de las vasijas de cerámica azul y blanca china no se encuentra en Iznik antes de 1500 y tampoco existe prueba de la presencia de porcelana china en las colecciones de los sultanes antes de 1495, los diseños de estos azulejos debieron de haber sido llevados de la ciudad de Tabriz por los alfareros. En esta mezquita hay también azulejos a la *cuerda seca* en torno al *mihrab*, como los de Bursa. El arquitecto de la mezquita Uc Serefeli de Edirne (1438-1447) consiguió erigir una cúpula de 24 metros de diámetro sostenida por grandes pilares unidos por parejas de vigas de contención. El patio es mayor que la misma mezquita, y la entrada se practica a través de un pórtico alzado de columnas de serpentina. Hay cuatro alminares, el mayor de los cuales tiene más de 67 metros de alto, con tres naves o galerías en torno al fuste.
El primer edificio mandado erigir por Mehmet II el Conquistador (1441-1481), fue el castillo de Rumeli Hisar, construido en la orilla europea del Bósforo (1452), con unas murallas de 200 metros de longitud, que se extienden desde la colina de detrás hasta la orilla. Tras la toma de Constantinopla en 1453, fue necesario dedicar tiempo a despejar la ciudad e inducir a los turcos a que residieran en ella. La mezquita Fatih (Conquistador) no se comenzó hasta 1463, pero la catedral de Hagia Sophia (la Santa Sabiduría) fue habilitada de inmediato para su uso como mezquita. El primer palacio de Topkapi Saray fue concluido en 1472, pero el monumento más antiguo que aún subsiste en la ciudad es la *turbe* (el túmulo funerario) del visir Mehmet Pachá, de 1473, con un exterior de ladrillo vidriado. Del mismo año es el llamado Quiosco Cinili, de los jardines del palacio, un elegante edificio porticado levantado sobre un podio y con una fachada de azulejos azules y negros, entre los que figuran inscripciones en persa. Su planta y decoración se derivan del Irán timúrida o de Samarcanda, y en su interior tiene una cámara central bajo una cúpula de ocho nervaduras y con cuatro *aiwans* que parten de ella. Poco ha quedado de la Fatih Camii tras el terremoto acaecido en 1766, pero la cúpula tenía 26 metros de diámetro y en el patio subsisten unas lunetas de mármol tallado sobre las ventanas, así como unas inscripciones bajo el pórtico de azulejos a la *cuerda seca*, como en la Muradiye.
El sucesor de Mehmet, Bayazid II (Bayaceto) (1484-1512), construyó dos grandes complejos arquitectónicos que eran fundaciones dotadas por el Imperio, uno en las afueras de Estambul, con un hospital de planta hexagonal, una escuela médica, una mezquita y una posada para alojar a los derviches, con una capacidad total para 167 personas, y el segundo, que comprendía las escuelas de música, de teología y cosmografía, anejo a la mezquita de Amasya, construida entre los años 1481 y 1486.
Fue más tarde, durante este mismo reinado, cuando se construyó su gran mezquita de Estambul entre los años 1501 y 1506, cuando la población de la ciudad estaba alcanzando otra vez la cifra del medio millón de habitantes. Este edificio es notable por su trazado geométrico y por las inscripciones de mármol tallado de Hamdullah (ob. 1520), considerado el fundador de un estilo distinguido y diferente de caligrafía, que fue seguido más tarde por Hamza as-Sarafi, quien creó grandes remates florales para la decorativa escritura angular cúfica, así como para la *thuluth*, con realces de arabescos florales. El mayor exponente de la escritura ornamental fue Ahmet Karahisari (ob. 1556), quien también sobresalió en la decoración floral, pero en estilo natural, más que en arabescos. Se le conoce mejor por su caligrafía, sumamente fluida, pero excéntrica. Todos estos calígrafos trabajaron tanto en la confección de manuscritos como en las inscripciones arquitectónicas.
En 1509 un inmenso terremoto causó tremendos daños en Estambul y en toda la región de Tracia, incluida la ciudad de Edirne. Fueron necesarios todos los recursos disponibles para llevar a cabo la reconstrucción; además, Selim (1512-1520) estaba ocupado con sus amplias campañas militares como resultado de las cuales Anatolia oriental, Siria y Egipto se sumaron al Imperio. Muchos artesanos de estas tierras conquistadas fueron llevados a Estambul, entre ellos 700 maestros ceramistas de Tabriz, que pasaron a Iznik, y también muchos maestros marmolistas de Egipto. La misma mezquita de Selim en la capital no pudo quedar concluida hasta 1522, y es posible que se deba a su sucesor, Suleymán (1520-1566). En esta mezquita se encuentran los primeros trabajos de azulejos a la *cuerda seca* procedentes de los hornos ceramistas de Iznik con un cuerpo más claro que los procedentes de Bursa, además de estar policromados.



El *mihrab* de la Ulu Camii, de Adana, Turquía, perteneciente al período clásico de la arquitectura turcomana; siglo XVII.

Antes de estas fechas estos hornos ya habían producido en 1495 vasijas con una decoración pintada en azul bajo el esmalte. La inspiración china subyace en todo el conjunto, pero el elemento islámico del diseño predomina. En algunas lámparas de mezquita construidas para el túmulo funerario de Bayazid II, la caligrafía es la decoración más importante, en el estilo de Hamdullah, pero ejecutada, sin duda alguna, por artesanos que ignoraban el idioma arábigo. Entre las vasijas de este primer período, las formas proceden casi todas ellas de prototipos de objetos metálicos, pero entre ellas hay también algunas formas especiales, como, por ejemplo, grandes cuencos y jarrones con pie, así como lámparas de mezquita que imitan las formas de las de cristal.
Los hornos ceramistas de Iznik fueron la fuente oficial más importante de producción de azulejos para las paredes, así como de las vasijas y los demás objetos de cerámica del palacio, pero a lo largo de los siglos XVI y XVII, hornos de menor importancia estaban trabajando en Kutahya, probablemente bajo el control local armenio, como nos lo demuestran dos vasijas de la Colección de Arte Godman, de Horsham, con inscripciones en armenio fechadas en los años 1510 y 1529, respectivamente.
Alrededor del año 1520 se añadió el azul turquesa al colorido empleado en los talleres de Iznik, y a partir de c. 1525, el verde salvia y el púrpura manganeso aparecieron al mismo tiempo que las flores naturales comenzaron a desplazar a los arabescos.
Para estas fechas entramos en el período de actividad del mayor y el más importante de los arquitectos e ingenieros otomanos, Sinan. Sólo otro arquitecto otomano merece ser mencionado aquí, Mehmet Aga, nombrado arquitecto de Ahmet I en 1606, cuando ya pasaba de los 60 años de edad.
En contraste con Sinan, era fundamentalmente un decorador; realmente, un buen especialista en la incrustación del marfil y la concha sobre madera, materiales con los que fabricó un trono de ébano para este sultán. Comenzó a construir la mezquita del sultán en 1609 y la concluyó en 1617, inmediatamente antes de morir su señor. El interior es amplio y espacioso, pero la baja cúpula descansa sobre unos enormes pilares calamiformes que han sido comparados con patas de elefante. Ahmet tenía pasión por los azulejos, y todo el interior está recubierto con no menos de 20.000 de ellos, colocados en paneles en los que el azul es el color que predomina, y de aquí el nombre popular de «Mezquita Azul». No es de extrañar que la calidad de estos azulejos varíe, porque este pedido tuvo que superar las posibilidades de los hornos oficiales y hacer preciso recurrir a subcontratos.
Para fines del siglo XVII comenzó la construcción de villas de madera *(yalis)* a lo largo de ambas orillas del Bósforo en deliciosos jardines umbríos, con embarcaderos para hacerlas asequibles por mar. Los interiores estaban hermoseados con pinturas de flores en jarrones y cestas de frutas, que dejan entrever influencia holandesa.
Después de 1700, la influencia occidental, principalmente la francesa, fue afectando cada vez más todo el arte turco, pero en especial la arquitectura, y se prefirieron las formas y la decoración barrocas y rococó. Aplicados estos estilos a construcciones tales como las fuentes públicas con grifos, para beber agua, se consiguieron efectos encantadores, pero cuando este mismo estilo se extendió a los palacios del sultán sobre el Bósforo, no llegó a ser otra cosa que un *pastiche* del occidental.
Muy distinta ha sido la constante vitalidad demostrada por la más conocida en Occidente de las artes turcas: la fabricación de alfombras, exportadas en grandes cantidades a partir del siglo XV.
Los estudios modernos llevados a cabo sobre su evolución y desarrollo se han apoyado, para la filiación de una cronología, a falta de ejemplares fechados, en las pruebas aportadas por pinturas occidentales. La popularidad alcanzada por la llamada «alfombra Holbein», por su retrato del mercader Gisze (1532, Staatliche Museen, Berlín), en el que aparece representada como cobertor de mesa, también se aprecia claramente en pinturas italianas y bastante más tarde en las nórdicas, a partir del siglo XV en adelante. Este tipo de alfombra muestra octógonos eslabonados de contorno angular, rojos y blancos, sobre una superficie azul mate que cubre todo el campo, con una bordura en escritura cúfica degenerada. Un segundo tipo relacionado con el nombre de Lorenzo Lotto (c. 1480-1556), quien representó una de estas alfombras en un retablo (en la iglesia de los Santos Juan y Pablo de Venecia), muestra un llamativo diseño, que cubre toda la superficie, en amarillo sobre un fondo rojo, en forma de arabesco floral fuertemente angular, formando también cruces en las uniones de estos diseños y, una vez más, con borduras de falsos caracteres cúficos.
A fines del siglo XV y comienzos del XVI, los telares de la región de Ushak introdujeron un nuevo tipo de diseño, al parecer bajo influencia persa, centrado en una estrella o un medallón. La primera toma turca de la ciudad de Tabriz en 1514 puede que diera origen a este cambio. Muchas alfombras de oración se hicieron también en esta zona y en el centro vecino de Gordes. Las

ovejas de las tierras altas de pastizal de Anatolia ofrecían la fina lana precisa para estas alfombras de nudo, producidas en muchas aldeas, cada una de ellas con su propia tradición, modificada por el contacto y relación con los centros productores más importantes. Tras la conquista de El Cairo en 1517, algunos tejedores acostumbrados a mezclar seda con la lana pasaron a Bursa para crear una fábrica real de alfombras para el uso exclusivo del sultán. No es de extrañar que estos diseños siguieran el mismo estilo de patrones florales mecidos por el viento que los tejidos de la corte. El firme colorido y los vigorosos diseños ondulantes observados en los tejidos y la cerámica son testigos del espíritu de seguridad imperante en aquella época clásica, los siglos XVI y XVII, cuando el Imperio otomano estaba en el cénit de su poderío y había asumido la dirección del mundo islámico.

El Irán durante el Período Safávida (1502-1730).—Resulta una paradoja el hecho de que la rápida conquista del Irán por el shah Isma'il Safavi (1502-1514) aparezca como un gran renacer nacional, ya que los ejércitos de aquel caudillo religioso fueron extraídos casi por completo de las tribus turcomanas de Anatolia y Azerbaiyán, y la minoría gobernante siguió siendo de idioma turco con marcadas afiliaciones tribales, al menos hasta el acceso al poder del shah Abbas I en 1587. En el campo cultural, el nacimiento de una dinastía no supuso una quiebra inmediata; tanto en la literatura como en el arte hubo un desarrollo continuo de los centros que antes estuvieron dominados por los aqqoyunlu al oeste y al sur y por los últimos timúridas al este. La adopción en masa de la fe chiita supuso cierta tendencia hacia el aislamiento del país de sus vecinos, los turcos otomanos, al oeste y los uzbekos al norte, ambos firmes defensores de la fe sunnita ortodoxa.

Este período puede dividirse en dos partes distintas. Hasta el acceso al poder del shah Abbas I (1587), el desarrollo fue tradicionalista y aislacionista. La arquitectura continuó utilizando el revestimiento de azulejos, con inscripciones como decoración principal, como se aprecia en varios edificios de Isma'il y Tahmasp en el santuario de su antecesor, Shaykh Safi en Ardebil, y en el palacio construido a mediados de aquel siglo para el shah Tahmasp en Qazwin, el *Dawlat-khaneh* (1548). Éste preparó una magnífica tumba para su padre, Isma'il, en Ardebil, con inscripciones de plata esmaltadas e incrustaciones de marfil.

A sus hermanos Bharma Mirza (1517-1549) y Sam Mirza (1517-1576; en prisión desde 1561), así como a su sobrino Ibrahim (1543-1576), les correspondió un interés más amplio por las artes, incluidos especialmente la pintura, el escayolado y los espejos como elementos decorativos de los interiores de los palacios. La Casa de los Espejos de Bahram Mirza (antes de 1544) ha desaparecido, pero aún subsiste un hermoso pabellón de c. 1560 en Nay'in, al este de Ispahán, con motivos decorativos pintados sobre yeso en las bóvedas que representan escenas venatorias y festejos, así como el celestial Peri. En la cúpula se montó vidrio coloreado, todo ello recordando los trabajos de pintura lacada de las tapas de libros de moda en esa época.

Las más favorecidas de todas las artes fueron las relacionadas con la confección de los libros. El shah Tahmasp, incluso antes de su llegada al poder en 1524, se interesó personalmente por estas artes y él mismo fue calígrafo y pintor. En la Biblioteca Pública de Leningrado se conserva un poema de Arifi, el *Guy y Chawgan* (la pelota y el palo de polo) de su propia mano, fechado en 1524-1525, con algunas miniaturas tradicionales. Más ambiciosas aún son algunas bellas ilustraciones añadidas c. 1526 a un manuscrito titulado *Historia de los Fieles Imanes* (en la misma biblioteca), dedicado al shah. Las amontonadas figuras de los espectadores en estas páginas se encuentran todavía dentro de la tradición de la escuela de Tabriz de Ya'qub Aqqoyunlu (ob. 1491), con brillantes colores, arquitectura plana y gestos mesurados. Pero aparecen pintadas las nuevas alfombras de medallón sin borduras de falsos caracteres cúficos.

Mientras tanto la escuela de Herat, tan famosa durante la época del sultán Husayn (ob. 1506), no desapareció inmediatamente, aun cuando no siempre resulta fácil poder saber si el trabajo procede de aquel centro o si corresponde a artistas formados allí, y que marcharon a la capital safávida de Tabriz. Por ejemplo, un *Bustan* de Sa'di, fechado en 1515 (Colección Keir, Manor House, Ham, Londres), el año siguiente a aquel en que Isma'il recuperó Herat de manos de los uzbecos, está ilustrado con un indudable estilo heratí, y bien puede haber sido producido en la misma ciudad.

Estos pequeños manuscritos se vieron totalmente eclipsados por las mejores obras del taller real de Tabriz. La primera de éstas fue el *Khamsa* de Nazami, fechada en 1525, sobre una de sus miniaturas, que hoy se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. La relación con la escuela de Herat es aún estrecha, algunos grupos de figuras de la *Batalla de Iskandar con Dara* proceden, directamente, de una miniatura bihzadiana del *Khamsa* de la British Library de Londres, de 1494, pero la última miniatura de *Iskandar capturando el Khaqan* es el nuevo estilo característico de la corte de Tabriz y probablemente del Sultán Muhammad, su director. Luego vienen las copias de lujo de los poemas en idioma turco de Alí Shir Nawai, en la Bibliothèque Nationale de París, copiados en Herat entre 1526 y 1527, pero con seis miniaturas más añadidas en Tabriz por destacados artistas de la corte, uno de los cuales utilizaba asimismo grupos de figuras bhizadianas.

Mientras que los grandes formatos permiten espaciosidad que recuerda la pintura mural, el rico colorido y el profuso uso del oro y la plata hacen a estas páginas comparables con las mayores empresas de la biblioteca bajo Tahmasp, un *Shah-Nama* con 256 miniaturas, que debe de haber sido hecho en estas mismas fechas. Esta labor debe de haber requerido por lo menos diez años de ejecución, pero la única fecha conocida es la de 1527-1558 en una miniatura de finales de la obra. Resulta, pues, razonable pensar que debió de haber un período entre 1520 y 1530 para su producción, lo que lleva sus comienzos al reinado de Isma'il (ob. 1524). En la primera parte del poema épico hay unas cuantas miniaturas de estilo aqqoyunlu; otras son más bien de estilo heratí o bhizadiano. Muy pocas han logrado alcanzar la nueva síntesis conseguida bajo el dominio safávida. El director de la Biblioteca Real de Tabriz fue Sultán Muhammad, quien recibió su formación artística allí, ya que él mismo firmó en el Hafiz de Sam Mirza. Típico del arte de Tabriz es su «Edad de Oro de Gayumars», pintada sobre un fondo fantásticamente rico de exuberante vegetación y resplandecientes picachos rocosos, entre los cuales los animales salvajes se mueven en completa armonía con hombres vestidos de pieles, lo que se corresponde con la referencia casi contemporánea hecha por Dust Muhammad (1544) acerca de la pericia



Un mendigo dando testimonio de su amor al príncipe, miniatura del *Attar (Conferencia de los pájaros)*, de 1483. Metropolitan Museum, Nueva York.

del Sultán Muhammad para el dibujo de «gente vestida con pieles de leopardo, de forma tal que los corazones de los pintores más atrevidos habrían flaqueado». Toda esta empresa pictórica suponía la organización de un gran taller de arte, con maestros bien formados y preparados. Por lo general, las figuras humanas dominaban entonces el paisaje, con sus formas gráciles y sus sutiles relaciones entre sí. En un aspecto más íntimo se puede apreciar esto en cinco miniaturas añadidas c. 1530 a un *Khamsa* de Nizami, copiado en 1442 en Herat y adornado ya con miniaturas bihzadianas de c. 1493 (British Library, Londres; Add. MS. 25900). Un *Diwan* de Hafiz, dedicado a Sam Mirza, debe de datar de la época de su juventud, probablemente de c. 1533-1555. Nos muestra la habilidad de Sultán Muhammad para dominar grandes grupos de figuras de gesto expresivo y diseños rítmicos, en concordancia con la intención del poeta sufí. Shaykh Zadeh, quien colaboró en este manuscrito, es, sin lugar a dudas, un pintor formado en Herat, pero también él podía dominar escenas más densamente pobladas que lo que había sido habitual bajo la supremacía de Bihzad.
La escuela de Tahmasp alcanzó la cumbre de su arte en la ilustración de un *Khamsa* de Nizami de grandes páginas entre los años 1539 y 1543 (British Library, Londres). Para esta última fecha, Mir Musavvir había pasado a la dirección de la Biblioteca Real c. 1540, a la muerte de Sultán Muhammad. Un espíritu lírico invade estas miniaturas, en perfecto equilibrio entre el mundo de la naturaleza y los actores humanos, sobre todo en *Cosroes ve por primera vea a Shirin,* por Sultán Muhammad, quizá su última obra; en *Majnun servido por las bestias salvajes en el desierto,* de Aqa Miraq, y en el anónimo *Vuelo de Mahoma a través de los cielos.*
Aproximadamente para el año 1545 Tahmasp comenzó a volver la espalda a las artes visuales, bajo un impulso de carácter puritano, y sus artistas tuvieron que buscar otros patrocinadores. Poetas, calígrafos y pintores se trasladaron a la corte uzbeca de Bujara o a la India, en la corte mogol, o en una de las cortes del Deccán, en donde recibieron una acogida fastuosa. Entre estos artistas que abandonaron Irán se encontraban Shaykh Zadeh, Mir Musavvir, su hijo, Mir Sayyid Alí, y Abd al-Samad, fundadores estos dos últimos de la escuela de pintura de la corte mogola (*véase* Arte Indio).
Durante el tercer cuarto del siglo XVI el patronazgo real recayó sobre Sam Mirza, hasta su caída en 1561, y después en su joven sobrino Ibrahim Mirza, quien fue enviado siendo un niño de 13 años a gobernar Mashhad, en el Khorasán. Durante los nueve años que allí estuvo, desde 1556 hasta 1565, encargó una espléndida copia del *Hat Aurang (Siete Tronos),* poema místico escrito por el poeta de Herat Jami, con 28 miniaturas a toda página, que se encuentra ahora en la Freer Gallery of Art, Washington, D.C., quizá no concluida del todo para las fechas en que dejó su cargo. Aunque tenemos las firmas de tres escribanos que trabajaron en este libro, las miniaturas no están firmadas, pero sabemos por Qadi Ahmad que los mejores pintores que trabajaron en la corte de Mashhad en esta época fueron Shaykh Muhammad, Alí Asghar y Abdallah.
El reinado del shah Abbas I el Grande (1587-1629) marcó un cambio en el *ethos,* la economía y la vida cultural de Irán. De aislado e introverso, el país pasó a aceptar la posición que correspondía a una potencia mundial. El cometido de la dinastía safávida cambió desde la dirección de carácter religioso, fundada en el apoyo tribal, a una monarquía centralizada con un ejército regular pagado con los impuestos obtenidos de los dominios de la Corona y las ganancias conseguidas por los talleres reales, que trabajaban, en régimen de monopolio, para el mercado de exportación. Así, pues, las artes industriales —tejidos de seda, alfombras, cerámica, armas y trabajos en metal— ocuparon puestos destacados. El shah necesitaba reemplazar el carisma religioso con la magnificencia de su nueva capital, Ispahán. El traslado de la administración a esa ciudad ocurrió en 1598 y el período intermedio que transcurrió tras 1587 se puede considerar como la transición, durante



La mezquita Lutfallah, de Ispahán; 1602-1616.

el cual la *kitab-khane* continuó dentro de la tradición de espléndidas producciones, entre ellas un gran *Shah-Nama,* muy suntuoso, del que sólo se sabe que queda una parte (Chester Beatty Library, Dublín), y extensos manuscritos ilustrados de las fábulas *Anwar i-Suhayli* (1593) y de los *Anales de los Profetas* (Bibliothèque Nationale, París), de la década de 1590, una de las primeras obras de Riza. Durante la primera década del reinado, el director del taller de la biblioteca fue Sadiqi Beg, y el manuscrito de 1593 está dedicado a él por sus discípulos. Pero ya la estrella ascendente de Riza comenzaba a eclipsar la suya, con un interés mayor en la personalidad y el prestigio del artista. A partir de entonces, la mayor parte de los dibujos y muchas miniaturas llevan la firma del pintor escrita de un modo muy destacado. Las primeras obras de Riza están firmadas sólo con su nombre personal, sin *nisbah,* pero a partir de 1600 utilizó la firma Riza i-Abbasi, hasta su muerte en 1635, dejando a su hijo Shafi que continuara la misma tradición y que utilizara el mismo *nisbah* Abbasi. Sin embargo, su mejor alumno fue Mu'in, que debía de ser bastante joven cuando su maestro murió, puesto que aún trabajaba en 1697.
La gran fluidez en el dibujo y el vigoroso sentido del color de estos tres maestros dominó todo el panorama artístico del siglo XVII. Debido a la fuerza de esta tradición, la influencia occidental sólo se hizo aparente en la pintura irania durante los últimos treinta años del siglo, en tiempos del shah Sulaymal (1671-1695).
La arquitectura fue el arte principal de Irán durante el siglo XVII, y se concentró en la capital, Ispahán.
La ciudad se convirtió en la más bella del mundo gracias a su nuevo trazado, planeado por el shah Abbas en mayores proporciones que las que jamás se habían concebido en Irán y fue mejorada además por sus sucesores hasta el final de la dinastía.
Hubo dos focos separados en la nueva ciudad: en primer lugar, uno más conservador, desarrollado en torno al Maidán, el campo de polo, que también era el campo de parada para los desfiles, mercado, paseo de la sociedad y lugar de contacto entre el shah y su pueblo. Esta larguísima plaza, rodeada de comercios instalados bajo arcos, conducía hacia la Mezquita Real *(Masjid i-Shah)* por uno de sus estrechos extremos, y en el otro estaba la puerta que daba al Gran Bazar. Enfrente del Alí Qapu (un pabellón real) había una segunda mezquita, la Luffallah, notable por su entrada a la cámara cuadrada y con cúpula de las oraciones, torcida hacia un lado para acomodar la orientación hacia la *qibla* de La Meca, pero también separada psicológicamente del mundo exterior. Construida entre 1602 y 1616, estaba destinada a ser la mezquita privada del shah y de su corte. Se distingue por su espléndido trabajo de azulejería, con unos azulejos policromos vidriados *(haft aurang),* y por los diseños del interior de su cúpula, de dieciocho metros de diámetro,

cubierta de medallones de arabescos que irradian desde el centro en una serie de círculos enlazados cada vez más amplios sobre un tambor octogonal en el que hay dieciséis ventanas que la inundan de luz.
La mezquita del shah tiene un trazado más convencional, pero fue concebida en grandes proporciones, con una puerta de entrada inmensamente alta, flanqueada por dos alminares iguales. El patio tiene la forma habitual con cuatro *aiwan,* pero al muro de la *qibla* se le dio mayor realce mediante el uso de una doble cúpula, la cubierta exterior elevada 14 metros sobre la interior, hasta alcanzar una altura total de 52 metros. Toda la estructura está cubierta de azulejos del tipo *haft aurang,* en los que las inscripciones constituían el elemento más importante de la decoración.
Más revolucionario fue el concepto que dio forma al segundo gran plan de desarrollo de la ciudad: un bulevar que unía el centro de Ispahán y el palacio real con un nuevo puente sobre el Zayanda-rud, trazado de norte a sur, flanqueado por árboles y bordeado por un arroyo. Este bulevar venía a combinar la antigua preferencia persa por incluir unos jardines dentro de la ciudad, con un nuevo sentido del espacio y la dimensión. El palacio principal, el Chihil Sutun, es fundamentalmente obra del shah Abbas II (1647), aunque el primer edificio es anterior. Su característica principal, que le presta su nombre, es la elegante galería abierta orientada hacia el este, con un techo sostenido por dieciocho esbeltas columnas de madera y un artesanado con incrustaciones de espejos y una fuente en el centro. Incluso si uno cuenta los reflejos de estas columnas en el agua del estanque del jardín que hay ante ellas, no suman Cuarenta Columnas, como significa el mismo nombre. Hay un salón del trono detrás y otras estancias laterales, a la vez que nuevas galerías menos profundas se abren en los otros tres lados de la edificación. Las pinturas murales que se ven en ellas pertenecen también a la obra de 1647, con un estilo subordinado a la tradición establecida por las pinturas de libros.
El otro palacio real que queda, de los muchos que entonces hubo, aunque muy restaurado, es el Hasht Bihisht, erigido por el shah Sulayman entre 1669 y 1670 cerca de Chahar Bagh. Ésta es una estructura compleja que consiste en cuatro *talar* orientados según los puntos cardinales, con torres esquineras octogonales entre ellos. Las bóvedas laterales están abiertas hasta el techo, de modo que todas las estancias se encuentran en los octógonos y son de tamaño reducido. Las características decorativas principales se encuentran en las enjutas de los arcos *talar,* cada una de ellas con un diseño diferente con un llamativo trabajo de azulejería con figuras en el que el azul, el amarillo y el blanco son los colores que predominan. Estos diseños son casi con certeza obra de Mu'in y otros miniaturistas.
Los modelos chinos prevalecían en el gran muestrario ceramista del siglo XVII, ya que aquella producción estaba destinada a competir en el mercado internacional con la porcelana azul y blanca de China y Japón. Algunas piezas estaban copiadas directamente de la porcelana china del período Wan-li (1573-1619), mientras que un gran grupo mostraba figuras «chinas» sobre paisajes más o menos chinos también.
Mucho más valiosa que la cerámica fue la fabricación de brocados de seda y de alfombras. Además del trabajo de los talleres artesanos de la corte de Ispahán, también hubo fábricas estatales fundadas por el shah Abbas I en centros provinciales, en donde se confeccionaban alfombras de lana y de seda. La corte debió de necesitar gran cantidad de brocados, terciopelos y satenes, no sólo para los vestidos de los monarcas, sino también para los que se repartían entre los cortesanos y los extranjeros distinguidos. Los terciopelos se utilizaron como colgaduras en los salones y en las tiendas de campaña, y sus diseños solían llevar a menudo figuras repetidas, como si se reflejaran sobre un espejo, algunas de ellas anteriores al monarca Abbas I.
Aunque la alfombra de nudos es de gran antigüedad en esta región, nada queda anterior al período safávida, y muy poco, incluso, del siglo XVI. Las alfombras de los siglos XIV y XV se pueden conocer sólo por su representación en miniaturas, en las que podemos observar que pasaban por sucesivas etapas en lo que a su diseño respecta, desde el cheurrón o zigzag bicolor, pasando por el cubierto de medallones entrelazados en dos colores, generalmente el rojo y el verde, con una bordura de caracteres pseudocúficos, hasta los tipos con diseño unitario basado en motivos centrados, que comenzaron en las postrimerías del siglo XV, pero sólo se desarrollaron por completo en el siglo XVI.
A veces se suele sugerir que los diseños de las alfombras más trabajadas fueron obra de miniaturistas. Esto parece improbable, debido a las distintas técnicas que requieren un estrecho enlace de los diseñadores y los fabricantes. Los diseños fundamentales con arabescos de las alfombras eran tradicionales, pero en el siglo XVI los tejedores añadieron elementos pictóricos, especialmente los jardines, arbolado, pájaros y animales, jarrones, lámparas e incluso figuras humanas y ángeles. Hay un número reducido de alfombras pictóricas enmarcadas y compuestas como cuadros, pero incluso éstas tienen en su mayoría figuras simétricamente dispuestas. Una característica es común al diseño de encuadernaciones y al de alfombras: la renovada presencia de elementos chinescos, particularmente los animales míticos *ch'i-lin,* dragón y fénix. La organización de estos modelos es de carácter conservador, con los bordes separados y generalmente rellenos de diseños abstractos de rombos y medallones; en el fondo hay colores brillantes sobre un tono marrón, blanco, azul oscuro o rojo. Los tipos de éxito se repitieron durante más de un siglo, pero, por lo general, con mayor rigidez y pérdida del bello sentido del color.

Irán: La dinastía Qajar (1788-1807).—Agha Muhammad Khan, un jefe de la tribu Qajar, con su sede central en Astarabad, se asentó en Teherán, convirtiéndola en capital en el año 1788. Para la fecha de su asesinato, en 1796, ya se había establecido como gobernante de todo Irán y la paz que impuso condujo rápidamente al renacimiento de las manufacturas y el comercio.
Su sobrino y sucesor, Fath Alí Shah (1797-1834), era más impresionante por su aspecto y sus modales que por su carácter o sus acciones. Se le conoce como persona que «aparentaba la majestad que él mismo sentía», con su luenga barba negra, su corona y su vestidura cuajadas de joyas, rodeado por numerosos hijos y cortesanos aduladores. Le gustaba la ornamentación suntuosa, y las paredes de sus palacios y pabellones estaban cubiertas de pinturas al óleo sobre lienzo y vidrio de espejo, gusto imitado por su familia y sus cortesanos. Figuras de cuerpo entero del Shah y (en menor escala, de acuerdo con la antigua tradición persa) de sus hijos y cortesanos, de danzarinas y, con menos frecuencia, de danzarines aparecen pintadas en este medio occidental, aunque de una forma «primitiva», no avanzada, dentro de un

genuino estilo local de notable encanto. Los nombres de los pintores más importantes de la corte son Mir Baba (ob. 1805), Mihr Alí (fl. 1805-1813), Abdullah Khan (1813-1848) y Abul Hasan Ghaffari (fl. 1850-1861), siendo este último el único que estudió pintura en Europa. Quedan algunas de sus obras firmadas.

Para mediados del siglo XIX, bajo el mandato de Nasir al'Din Shah (1848-1896), la pintura al óleo había quedado rebasada con mucho, en la estima general, por la pintura a la laca en una forma ingenua similar, y con préstamos del arte occidental, sobre objetos portátiles pequeños, como encuadernaciones de libros, estuches de espejos y estuches para plumas, y también por el esmaltado en oro y otros metales. El pintor Baba, que también había ejecutado trabajos en laca, fundó una familia de artistas, comenzando por sus dos hijos, Najaf Alí (ob. 1865) y Muhammad Isma'il (ob. 1871), que se convirtieron ambos en *naqash-bashi* o maestros pintores, mientras que sus nietos Kazim y Ahmad trabajaron el esmalte. Este estilo de pintura a la laca que comenzó bajo la dinastía Zand (1750-1787), en Shiraz, tuvo a Muhammad Sadiq como su principal ejecutante.

La pintura en todos los medios fue declinando durante la segunda mitad del siglo XIX, hasta convertirse en un simple *pastiche* habilidoso. Nasir al-Din y su sucesor, el último shah de la dinastía Qajar, Muzaffar al-Din (reinó 1896-1907), fueron incapaces de resistir el empuje del prestigioso arte occidental.



Para mayor información:

Atasoy, N., y Cagman, F.: *Turkish Miniature Painting*, Estambul (1974). Atil, E.: *Ceramics from the World of Islam*, Washington, D. C. (1973). Erdmann, K.: *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, Londres (1970). Ettinghause, R.: *Arab Painting*, Ginebra (1962), Londres (1977). Fehervari, G.: *Islamic Pottery, a Comprehensive Study based on the Barlow Collection*, Londres (1973). Grabar, O.: *The Formation of Islamic Art*, Yale (1973). Gray, B.: *Persian Painting*, Ginebra (1961), Londres (1977). Lane, A.: *Early Islamic Pottery*, Londres (1948). Lane, A.: *Later Islamic Pottery*, Londres (1971). Rogers, M.: *The Spread of Islam*, Oxford (1976). Sourdel, D., y Sourdel-Thomine, J.: *La Civilisation de l'Islam Classique*, París (1968). Sourdel-Thomine, J., y Spuler, B.: *Die Kunst des Islam*, Berlín (1973). Stchoukine, I.: *La Peinture Iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans*, Brujas (1936). Stchoukine, I.: *Les Peintures des Manuscrits de Shah Abbas Ier à la Fin des Safavis*, París (1964). Stchoukine, I.: *Les Peintures des Manuscrits Safavis de 1502 a 1587*, París (1959). Stchoukine, I.: *La Peinture des Manuscrits Timurides*, París (1953). Stchoukine, I.: *La Peinture Turque d'après les Manuscrits Illustrés*, dos volúmenes, París (1966 y1969). Von Bode, W., y Kühnel, E. (traducido por Ellis, C. G.): *Antique Rugs from the Near East*, Londres (1970). Wilkinson, C. K.: *Iranian Ceramics*, Nueva York (1963). Wilkinson, C. K.: *Nishapur Pottery of the early Islamic Period*, Greenwich, Connecticut (1973). Gómez Morena, Manuel, y Torres Balbás, L.: *Ars Hispaniae*, vols. 3-4, 1949-1951. Bargelbuhr, Frederick: *El palacio de la Alhambra en el siglo XI*. 1966. Koechlin, Raymond: *Arte musulmán* (Barcelona, Gustavo Gili, 1957). Papadopoulo, Alexandre: *El Islam y el arte musulmán* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977). Pavón Maldonado, Basilio: *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica* (Madrid, Instituto Hispanoárabe de Cultura, 1975). Pavón Maldonado, Basilio: *El arte hispanomusulmán en su decoración floral* (Instituto Hispanoárabe de Cultura, 1981). Stewart, Desmond: *El antiguo Islam* (Time-Life International, Amsterdam, 1978). Torres Balbás, Leopoldo: *Arte almorávide y almohade* (Instituto Estudios Africanos, Madrid, 1955). Sordo, Enrique: *Al-Andalus, puerta del paraíso* (Barcelona, Argos, 1964). Grabar, Oleg: *La formación del arte islámico* (Madrid, Cátedra, 1981). Gans, Raymonde de: *Los tesoros del Islam* (Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1975). Rice, David Talbot: *Arte islámico* (México, Hermes, 1967).

Una colgadura de terciopelo persa, con figuras y diseños especulares; comienzos del siglo XVII. Royal Ontario Museum, Toronto.

LAS ALFOMBRAS USHAK DE MEDALLÓN

La alfombra que goza de más popularidad y que ha durado más tiempo, conocida en Occidente como «alfombra Ushak de medallón», se desarrolló en Anatolia oriental, en la región en torno a la ciudad de Ushak, desde donde pasó hasta el gran puerto mediterráneo de Esmirna (Izmir) a comienzos del siglo XVI. Estas alfombras fueron exportadas a Occidente en grandes cantidades y llegaron a utilizarse incluso como tapices y cobertores de mesas, según se ve en pinturas occidentales de los siglos XVI y XVII.

El diseño original, con un medallón central y cuatro cuartas partes de medallón en las esquinas, proviene del dibujo que solía emplearse en la encuadernación en piel de los libros como se aplicaba en Herat durante la década de 1440, cuando era la capital del gobernante timúrida Shah Rukhs (ob. 1447).

El diseño clásico de las alfombras de medallón de Ushak está dominado por el medallón central de forma circular u ovalada, que está relleno con un diseño floral estilizado de desarrollo simétrico. El color del fondo del medallón suele ser, por regla general, azul oscuro, como en un ejemplar que se halla en el Victoria and Albert Museum de Londres (T. 71.1914).

Originalmente, el único otro motivo decorativo del fondo, que es rojo, como en este caso, o blanco, era el cuarto de medallón de cada esquina, que repite el mismo diseño del medallón central. Pero al poco tiempo el fondo exterior al medallón se rellenó con medallones de estrellas divididos simétricamente en las cuatro esquinas. Este diseño se convirtió con rapidez en el Ushall de estrellas, en el cual el elemento central también se convirtió en una estrella, rodeada ahora, por lo general, por los cuatro lados, por seis semiestrellas, como en la alfombra que se encuentra en el Hardwick Hall, Derbyshire, y en otra que hay en la Keir Collection (The Manor House, Ham, Londres). De otra manera, el medallón de estrella podía repetirse entero a todo lo largo de la alfombra, como ocurre con el ejemplar que se encuentra en el Museo Islámico de los Staatliche Museen, Berlín Occidental; o se podía repetir el medallón, ocupándose todo el fondo con dos semiestrellas colocadas entre ellos, como sucede con el ejemplar que se encuentra en la Wolf Collection del Textile Museum de Washington, D. C.

El nudo turco se utiliza siempre en todas las alfombras de Ushak, generalmente de doce a trece por cada centímetro cuadrado, sobre un entramado, o urdimbre, blanco o natural, con ligeros trazos de lana roja. Algunas alfombras miden más de cinco metros de largo.



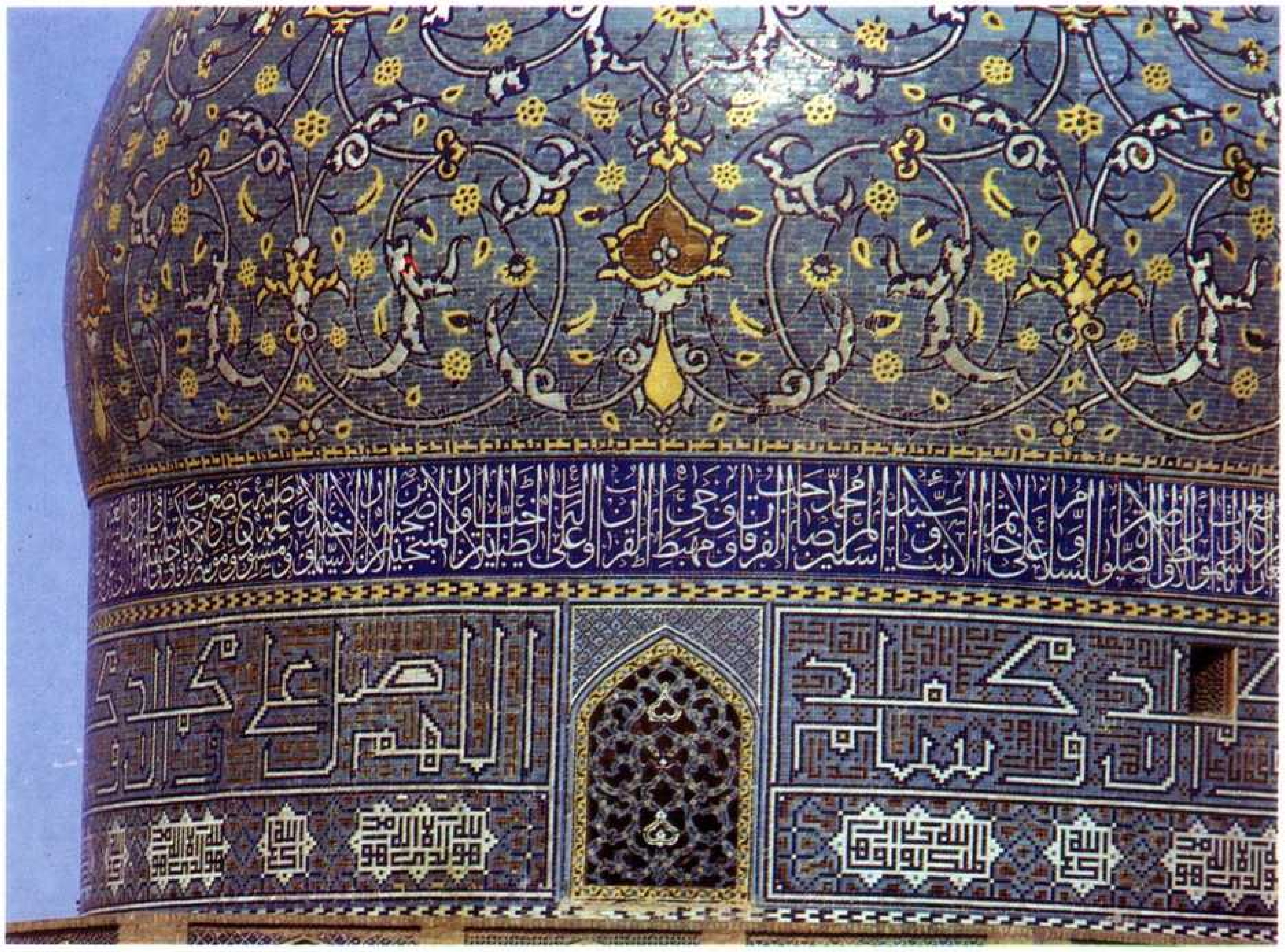
Arriba:
El diseño clásico; ejemplar del Victoria and Albert Museum, Londres (5,3 × 2,5 metros).

Una estrella central y cuatro semiestrellas; ejemplar de la Keir Collection, Ham, Londres.



LA CALIGRAFÍA EN EL ARTE ISLÁMICO

La caligrafía arábiga difiere de la occidental de dos modos distintos y fundamentales. Tuvo su origen no como un medio utilitario de comunicación entre los hombres, sino como un medio sagrado de comunicación entre Dios y el hombre.
La escritura arábiga apenas había evolucionado y era poco usada antes de Mahoma, pero en un siglo se transformó en una forma majestuosa como vehículo para la transformación del Corán, y de esta forma se convirtió en la herencia de todos los pueblos islámicos. Tanto para el calígrafo como para el lector, tal factor da a este arte su carácter y su importancia y explica su función no sólo en los libros, sino también como elemento dominante de la decoración arquitectónica y en casi todas las demás formas de arte: el metal, la cerámica, el vidrio, los tejidos, el mundo islámico.
En segundo lugar, la escritura arábiga se diferencia de la latina por su composición. Ambas son alfabéticas, pero mientras que las letras latinas siempre constituyen unidades separadas, en la escritura arábiga son parte de una unidad. Todas las letras, excepto las iniciales de palabras, se unen con las precedentes, y también, con cuatro excepciones, con las siguientes. Por lo tanto, la escritura se mueve en sentido horizontal de derecha a izquierda con interrupciones sólo al final de las palabras o donde se presenten esas letras finales. El número de formas de letras también es menor; algunas sólo se diferencian entre sí mediante puntos; y éstos, junto con los signos diacríticos que indican las vocales cortas, constituyen en algunas escrituras un importante acompañamiento de un fondo del diseño lineal de las letras.
Como con las letras latinas y sus diversas formas, romana, gótica, uncial, itálica, etc., también existen distintos estilos de escritura arábiga. En este lugar sólo es posible mostrar las más importantes y apuntar unas cuantas formas en que han sido utilizadas.
El estilo más antiguo conocido es el cúfico y tiene muchas formas diversas. En el tipo más antiguo de Corán son característicos grandes alargamientos horizontales que espacían las palabras dentro de una misma línea.
La escritura se traza con una pluma de ancho corte, hecha de cálamo. Ya desde el comienzo se escribía con



Caligrafía en azulejos de la cúpula de la mezquita real del shah Abbas, en Ispahán. La tira superior del tambor está escrita en *thuluth*. Debajo, la escritura es cúfica. En la parte inferior, cúfico cuadrado.



Escritura *mahgrib*, utilizada en el norte de África y en España. Biblioteca de El Escorial, MS 1340.

gran refinamiento. Todos los trazos eran gruesos y con amplios lazos. Las terminaciones oblicuas, junto a esas curvas, equilibran las largas horizontales.
La importancia sagrada del texto se expresa mediante el empleo de términos deliberados y abstractos. La escritura cúfica oriental acentúa el movimiento diagonal con sus elementos rómbicos y con los verticales. Las altas letras *alif* y *lam*, que en el árabe se dan juntas con mucha frecuencia, forman unas marcadas paralelas, y si se invierten, constituyen una letra compuesta de doble curva que domina el diseño general del escrito. Otro modelo fue creado por los calígrafos africanos y españoles, modelo que marca el acento sobre las letras finales, extendiéndolas en grandes curvas.
Al mismo tiempo que la cúfica, se desarrolló una escritura más legible y menos formalista, y en el siglo X el calígrafo Ibn Muqlah formuló las reglas de proporción y medida para cada letra. Se crearon entonces seis estilos clásicos muy relacionados entre sí, entre ellos el *naskhi*, el *thuluth* y el *muhaqqaq*. La disciplina de estos cánones de proporción permite una nueva libertad de desarrollo sin pérdida de control.
En distintas épocas y en diferentes países se fueron desarrollando otros estilos de los cuales los más importantes son el *nasta'liq*, inventado a finales del siglo XIV y utilizado en Irán, Turquía y la India.
En la decoración arquitectónica y en sus aplicaciones a diferentes materiales, el máximo logro de la caligrafía cursiva es la creación de complejos diseños dentro de una zona determinada del edificio. Se inventaron nuevos estilos de escritura cúfica: formas macizas con una firme línea de base, formas completamente geométricas para inscripciones construidas con ladrillos o formas en las que la vertical se retuerce de forma complicada.

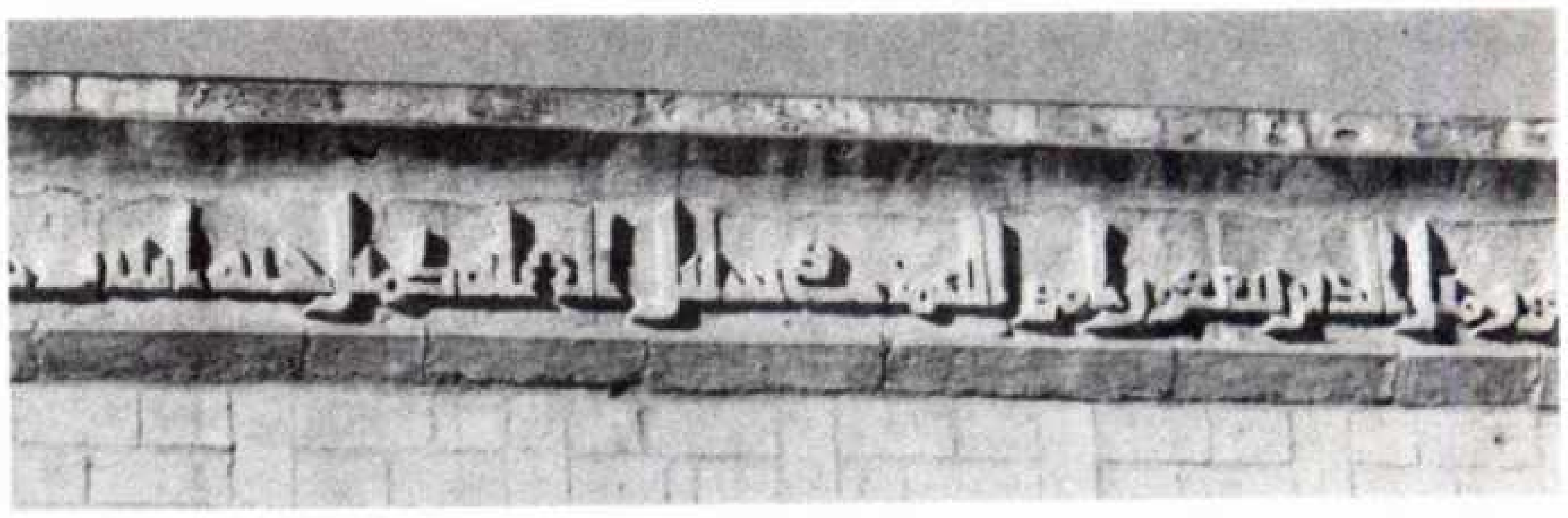
Para mayor información:

Khatibi, A., y Sijelmassi, M. (traducido por Hughes, J.): *The Splendor of Islamic Calligraphy*, Londres (1976). Lings, M.: *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, Londres (1976). Safadi, Y. H.: *Islamic Calligraphy*, Londres (1978). Schimmel, A.: *Islamic Calligraphy*, Londres (1970).

Abajo:
Un ejemplo de escritura cúfica oriental, de Iraq o de Irán; fines del siglo XI. Colección del príncipe Sadruddin Agha Khan, Ginebra.

Abajo, derecha:
Ejemplo de escritura *muhaqqaq*, ejecutada por Muhammad ibn Aybak en Bagdad; 1307. Biblioteca de Topkapi Saray, Estambul.

Derecha:
Una sección de la inscripción cúfica monumental en torno al patio de la Gran Mezquita de Susa, construida en 851.







XXV

ARTE PRECOLOMBINO



Cabeza colosal número uno del yacimiento olmeca de San Lorenzo, México; altura 2,85 metros; c. 1250 a. de C.-300 d. de C. Museo de la Universidad de Jalapa, México.

LAS antiguas civilizaciones indias del Nuevo Mundo estuvieron repartidas desde América del Norte hasta el noroeste de Argentina. Dos grandes áreas geográficas lograron las cotas más altas de desarrollo cultural: Mesoamérica (incluidos Guatemala y el sur de México, con Belize, El Salvador, la región occidental de Honduras y la región occidental de Costa Rica en la periferia) y los Andes centrales (Perú y las zonas adyacentes de Bolivia). En ambas áreas geográficas la «civilización» se encontraba en marcha c. 1250 a. de C., y continuó en una sucesión de culturas diferentes, representadas por diversos estilos de arte, hasta la llegada de los conquistadores españoles, a comienzos del siglo XVI. A través del mundo precolombino, el arte estuvo estrechamente relacionado con el poder secular. La arquitectura y la escultura fueron una manifestación del poderío, tanto político como religioso. Poderosos gobernantes podían ordenar a grandes contingentes de mano de obra la construcción de grandiosos centros ceremoniales. En su mayor parte, estos operarios trabajaban con herramientas de piedra. Estos pueblos no utilizaron la rueda, que no conocían, ni para el transporte ni para la elaboración de objetos alfareros. Si tenemos en cuenta estas limitaciones, sus obras fueron asombrosas.

Sólo los mayas, en el sur de Mesoamérica (300 al 900 d. de C.), poseyeron una auténtica forma de escritura. Por lo tanto, no existen fuentes realmente escritas que nos ayuden a comprender estas antiguas civilizaciones. La información nos puede venir de datos etnográficos y de antiguos relatos hechos por indios o por europeos, pero son sobre todo los restos materiales que quedan de estos pueblos —sus edificaciones, su escultura, su cerámica, sus piezas lapidarias y en algunos pocos casos sus tejidos— lo que suministra material para el estudio de estas civilizaciones. La difusión de los tipos de cerámica y de los estilos arquitectónicos y escultóricos constituye una fuente de información para definir las influencias ejercidas por un pueblo sobre otro. Materiales como la obsidiana, el jade, el pedernal y las conchas marinas, cuando aparecen en lugares en donde no son indígenas, indican la existencia de comercio. Una de las mejores fuentes de información es el contenido de las obras de arte, puesto que, aunque éstas no fueran acompañadas por la escritura, las grandes culturas ya poseían lenguajes simbólicos bien desarrollados. Los elementos importantes de su universo —sus mitos, sus deidades, sus ceremonias y sus héroes históricos— están representados en el arte. Aunque todavía conocemos poco acerca de cómo interpretar estos elementos, contienen un buen conjunto de información cifrada.

A veces, la realidad objetiva se puede ver representada en el arte precolombino (como, por ejemplo, los retratos en piedra y yeso de los reyes mayas, o los jarrones con retratos y representaciones de especies animales y vegetales de los indios mochicas del Perú), pero con bastante frecuencia están mezclados elementos míticos, elementos que probablemente fueron igualmente «reales» para aquellos pueblos. El origen de los atributos de lo que parecen ser monstruos surrealistas —deidades o criaturas sobrenaturales— puede por lo general encontrarse en elementos de la naturaleza, aunque se encuentren combinados mediante procedimientos poco naturales a ojos del forastero. Los rasgos humanos se pueden combinar con los de los grandes felinos (especialmente los jaguares), las aves de rapiña, las serpientes, los cocodrilos, las ranas y los sapos o las criaturas marinas. El jaguar, el felino más grande del Nuevo Mundo, era un poderoso predador, con cuyas proezas en la caza querían identificarse los hombres. Los jaguares, cuyo medio ambiental es preferiblemente el bosque tropical lluvioso, están relacionados de distintas maneras con la noche, la tierra, las cavernas, los ríos, la lluvia y la fecundidad. Los jaguares son algunas veces

Los principales yacimientos de Mesoamérica.



tenidos quizá como antepasados sobrenaturales. Las demás criaturas, con alguna frecuencia también cazadoras y carnívoras, se encuentran asociadas con la vida en más de un campo y tienen la capacidad de cambiar de una forma a otra o de desprenderse de su piel muerta. Todas éstas son criaturas cuyos atributos fueron importantes para los pueblos precolombinos.

La imaginería funeraria es común, y es probable que esté asociada con la fecundidad y la regeneración. Así como las plantas renacen de la tierra, así también la vida del hombre se pensó que sería cíclica. Las más avanzadas culturas precolombinas creen todas en una vida futura y han dejado tumbas equipadas con ricos materiales funerarios. Algunas obras deben de haber sido hechas, específicamente, como tales objetos funerarios; incluso es posible que la mayoría de estos bellos objetos fueran confeccionados para acompañar al muerto hasta el otro mundo.

Otros trazos que también son elementos de su arte compartidos por todas las civilizaciones precolombinas avanzadas son el uso de tocados y vestiduras significativos, el empleo de ornamentos de orejas y nariz por la gente de elevada posición social: la escarificación, el tatuaje y la pintura de rostros y cuerpos, la exhibición o vestido de toda la panoplia bélica de los guerreros como símbolos de su condición social, la práctica de los sacrificios humanos rituales, la importancia que revestían los prisioneros o las víctimas propiciatorias para el sacrificio humano, el uso de bella cerámica y ropajes como objetos de uso ritual, el uso de los metales como adornos o como objetos rituales más que para fines utilitarios y la acentuación cosmológica en las cuatro direcciones del universo. Aunque los mismos temas se repiten dentro del arte de un estilo particular, nunca hay repeticiones exactas, e incluso la cerámica fabricada mediante moldes se acaba de formas variadas. Esta ausencia de reiteración repetitiva es otro trazo de las culturas precolombinas desarrolladas.

La arquitectura ceremonial consiste en edificios de piedra o de adobes situados sobre plataformas o pirámides, emplazados en torno a una plaza. Las estructuras se construían a menudo sobre otras anteriores. Los lugares elegidos suelen estar localizados a menudo en una colina o en sus proximidades. Debemos pensar que hubo un considerable trasiego de pueblos a lo largo de la historia precolombina. Dentro de las dos mayores áreas geográficas, los pueblos, a buen seguro, sabían de la existencia de los demás, se influirían mutuamente y harían proselitismo, y algunas veces se conquistarían los unos a los otros. La cuestión que se nos plantea es si los pueblos de alguna de estas dos áreas geográficas, en cualquier momento, supieron acerca de la existencia de la otra gran área. Ciertos trazos parecidos sugieren que en algunas ocasiones debió de haber algún contacto entre ellos. Por ejemplo, un motivo que nos presenta el dibujo de un triángulo escalonado con una voluta parece ser que fue de la región andina hasta Mesoamérica inmediatamente antes de la época de Jesucristo. Está ampliamente difundido en las dos áreas, y es probable que tuviera importancia distinta en épocas y lugares distintos. En el pasado se adelantó la idea de que pudieron existir vínculos entre las dos civilizaciones más antiguas: los olmecas de México y los chavines de Perú. Ahora, sin embargo, se piensa que pudo haber existido un pueblo antepasado de los pueblos de Mesoamérica y de los Andes centrales en algún lugar de las selvas tropicales de las tierras bajas del norte de Sudamérica. Esto podría explicar muchas semejanzas básicas, en particular el uso de ciertos motivos simbólicos, así como diferencias individuales; por ejemplo, la existencia de una metalurgia primitiva en la región central de los Andes, pero no en Mesoamérica.

También se ha planteado la cuestión acerca del posible contacto directo con otros pueblos a través del océano Pacífico. Es opinión general que las primitivas poblaciones del Nuevo Mundo llegaron del Lejano Oriente en una serie de pequeñas oleadas migratorias a través del puente terrestre que había entonces en el estrecho de Bering. Aunque las pruebas llevadas a cabo con el radiocarbono remontan la existencia del hombre allí a sólo unos 10.000 años, resulta posible que el hombre estuviera en el Nuevo Mundo hace unos 30.000 años. En un principio estos hombres serían cazadores nómadas y recolectores que andarían vagando errantes por ambos continentes americanos, para convertirse después en agricultores sedentarios que cultivarían las plantas, harían cerámica, vivirían en agrupaciones aldeanas y comenzarían a construir túmulos y estructuras sagradas, porque muy pronto comenzó una compleja vida. Hay muchas semejanzas visuales y de formas en torno a toda la cuenca del océano Pacífico, y muchos objetos del Nuevo Mundo y del Lejano Oriente pueden parangonarse entre sí. ¿Cuánto de esto es producto de la herencia oriental de los pueblos del Nuevo Mundo y cuánto pudo proceder de un posible contacto directo entre ellos? El argumento en favor del contacto directo resulta virtualmente imposible de probar o de refutar, dado el hecho de que todavía no se ha encontrado ningún objeto que de una forma indudable demuestre que haya cruzado el océano en cualquiera de las dos direcciones, como resultado de un tráfico o de un comercio mutuo. Si hubo o no un contacto directo, las obras originales de algunos pueblos del Nuevo Mundo están más acabadas que cualquier otra que pudiera haber sido exportada desde Asia. El desarrollo de la civilización del Nuevo Mundo no dependió de manera directa de la del Viejo Mundo.

Mesoamérica.—El área cultural llamada Mesoamérica fue por turno el hogar de los olmecas, los zapotecas, los mayas, los pueblos de Teotihuacán y de El Tajín, los toltecas, los mixtecas y los aztecas. Hacia el norte erraban vagando los pueblos nómadas; hacia el sureste estaban los países centroamericanos con un desarrollo cultural menos integrado.

Mesoamérica posee considerable variedad geográfica. Una cordillera de montañas atraviesa su centro en dirección noroeste-sureste, con tierras que discurren por las laderas hacia los bosques húmedos a medida que se van aproximando a las costas. La península de Yucatán sobresale hacia el norte desde la cordillera; es un área principalmente compuesta por tierras bajas boscosas que se va tornando más seca hacia su extremo septentrional. Mesoamérica posee climas templado y tropical; tierras altas y bajas. Su flora y su fauna son sumamente variadas. La geografía debe de haber ejercido gran influencia en el desarrollo de su civilización, que estuvo fundada, en buena medida, en el comercio de ideas y bienes entre un medio ambiental y otro.

Se puede definir a Mesoamérica mediante trazos culturales compartidos. Sus habitantes eran agricultores cuyas cosechas principales fueron el maíz, las alubias y la calabaza. Como, con el tiempo, el noventa por ciento de todas las calorías de la dieta de los mesoamericanos llegó



La estela «B» del enclave maya de Copán, rey maya rodeado por toda una serie de objetos simbólicos con un texto glífico a la derecha. Talla en relieve del siglo III d. de C.

a proceder del maíz, los arqueólogos han buscado durante muchos años el origen de esta planta, que no tiene variedades silvestres en la actualidad. La búsqueda terminó con éxito en el seco valle de Tehuacán, en el estado mexicano de Puebla, donde, entre los años 500 y 3500 a. de C., se sembraban formas mutantes de maíz. Había poblaciones de tamaño y densidad relativamente grandes, con una estructura social jerárquica. Su abundante mano de obra se podía concentrar en los centros ceremoniales para trabajar en los túmulos de piedra y en las pirámides escalonadas con estructuras en la cima, plazas, patios para juegos de pelota rituales y esculturas monumentales. Se produjeron entonces impresionantes estilos de arte en diversos medios: libros y mapas, cálculos astronómicos, complicados calendarios y sistemas de notaciones numéricas. Los pueblos de esta área geográfica solían aplicar un proceso de aplastamiento a los cráneos de su *élite* durante la infancia; valoraban los objetos de jade tallados; rociaban las tumbas con cinabrio y compartían otras varias costumbres.

Los olmecas.—La más antigua de las civilizaciones conocidas de Mesoamérica fue la de un pueblo que ahora llamamos «olmeca». Sus principales centros ceremoniales se levantaron en su «patria», el bosque húmedo de las tierras bajas ribereños del golfo de México, en los actuales estados de Veracruz y Tabasco, entre c. 1250 y 300 a. de C.

Los dos yacimientos arqueológicos principales que se han excavado son los de San Lorenzo y La Venta. San Lorenzo está situado en una plataforma preolmeca construida por el hombre y que se levanta unos 50 metros sobre la sabana circundante y el río Coatzacoalcos. La Venta, junto al río Tonala, tiene una pirámide de 30,5 metros de altura.

Ambos lugares carecen de arquitectura en piedra, pero son ricos en grandes esculturas pétreas, por lo general de basalto. Los primeros monumentos de piedra olmecas datan probablemente de c. 1250 a. de C. Una forma notable es la «cabeza colosal». Se conocen hasta ahora 13 de ellas, que van desde 1,5 metros hasta cerca de unos tres metros de altura y pesan aproximadamente entre siete toneladas y más de 28. Por sus características parecen ser retratos, aplastados según se presenta la forma de la piedra, y llevan unos cascos muy ceñidos. Talladas como cabezas sin cuerpo, probablemente representen a grandes jefes. También hay «altares» que son unas grandes piedras rectangulares que ahora se piensa que fueron tronos. Estas piedras, por lo general, muestran una figura humana, en mediorrelieve, que surge de una cueva. Las cabezas de muchas de ellas han sido destruidas; algunas de las que se conservan tienen rasgos felinos, lo que puede guardar relación con los mitos de los antepasados o con la transformación de los seres humanos en jaguares. Algunas figuras con rostros humanos sostienen niños con rostro en parte felino. También aparecen en el arte olmeca atributos de pájaros, sapos, monos y serpientes, y un aspecto notable es el uso de diseños simbólicos a modo de glifos o acanaladuras, que se piensa pueden haber sido precursores de la escritura. Más tarde en la secuencia olmeca, cuando predominaba un estilo de bajorrelieve en la escultura, se esculpieron estelas (lápidas verticales) con cierto número de figuras talladas.

Los olmecas tenían la costumbre de enterrar ofrendas a un dios de la tierra. En La Venta se descubrieron cinco grandes «pavimentos» de mosaico de bloques de serpentina pulida, enterrados a una profundidad de 4,9 metros y complicadamente cubiertos con arcillas de diversos colores. La mayor parte de los monumentos de piedra hallados en San Lorenzo también fueron ritualmente enterrados, siguiendo una forma alineada, una vez sometidos a desfiguración. Se presume que c. 900 a. de C. hubo una convulsión en el mundo olmeca y que los monumentos, tanto en San Lorenzo como en La Venta, fueron mutilados.

Los olmecas fueron buenos lapidarios que tallaron figuritas y otros objetos en jade y serpentina. Las

figuritas suelen aparecer desnudas, pero no poseen ninguna característica identificatoria sexual. En las excavaciones de La Venta se encontró una escena compuesta de figuritas y hachas cuidadosamente enterradas. No se ha encontrado ningún objeto de jade en San Lorenzo, pero cierto número de ellos se ha descubierto en otros yacimientos, y algunos en lugares tan distantes como Costa Rica.

No se conserva bien la cerámica en aquella tierra, pero, con todo, se han encontrado fragmentos de figuritas hechas a mano, tanto macizas como huecas. Entre éstas se encuentran figuritas coloreadas con lechada blanca y de rostros aniñados. Hay algunos juegos de alfarería, entre ellos uno de pasta fina de caolín y también vasijas de distintas formas, algunas de las cuales tienen diseños estampados o grabados.

Es probable que los olmecas comerciaran extensamente, para obtener obsidiana serpentina y jade, con los pueblos del otro lado de las montañas, en la costa occidental, y quizá más abajo todavía, hasta Costa Rica oriental, en donde se sabe que se trabajó el jade en épocas posteriores. Escultura de indudable influencia olmeca, y que puede ser de estas fechas, se ha descubierto en el centro de México, en el sur de Chiapas y en El Salvador. Otras esculturas en relieve de lugares más distantes también están relacionadas con la de los olmecas, y se han encontrado dos grupos de pinturas pertenecientes al único estilo olmeca conocido en la región central de México. Se ha podido hallar una cerámica similar en el estado mexicano de Oaxaca, en la meseta central mexicana y en la costa del Pacífico.

No siempre resulta claso si este arte es de aquella época o posterior, puesto que no sólo se ha hallado el estilo olmeca en una dilatada región, sino que ejerció influencia sobre el arte de pueblos posteriores.

La exacta naturaleza de la influencia olmeca no está clara. Es cierto que en ella estuvo implicado el comercio. La preponderancia de la iconografía olmeca sugiere también con fuerza que se difundió un sistema de creencias. La conquista militar y la colonización también constituyen posibilidades. Sin embargo, tal influencia no se propagó por un espacio vacío, puesto que los lugares con los que los olmecas trataban poseían unas culturas propias.

Al comienzo del último período preclásico tardío (c. 300 a. de C.), los rasgos olmecas, aunque algo atenuados, continuaron manifestándose en la escultura de lugares distantes, pero se han encontrado rasgos de allende las montañas en la región olmeca, en donde existen monumentos que representan el triunfo de un pueblo de diferentes características y figuras olmecas en postura de sumisión. El estilo olmeca derivó hacia un arte postolmeca de estilo descuidado que se extendió al parecer a lo largo de las viejas rutas comerciales olmecas. En Oaxaca se ha hallado cierto número de esculturas procedentes de este período, especialmente los «danzantes», unas representaciones en relieve de trazo lineal con unas figuras «flotantes», que, al parecer, representan muertos. En las tierras altas de Guatemala un yacimiento importante fue el de Kaminaljuyú, cuyos restos han sido virtualmente destruidos por el crecimiento de la capital de Guatemala. Situada en una importante encrucijada de las montañas, fue un lugar estratégico durante milenios. Otros materiales postolmecas proceden de Chiapas meridional y del litoral de Guatemala.

La manifestación más importante de este estilo se encuentra hoy en Izapa, en la región sureste de México, donde existen unos terraplenes piramidales con fachadas de piedra y estelas acompañadas de «altares» de forma circular. El complejo estela-altar con tallas en bajorrelieve es una característica maya, y por ésta y por otras razones de estilo e iconografía el estilo de Izapán está considerado de transición entre la cultura olmeca y la maya.

Este arte contiene muchos elementos nuevos. Las esculturas en bajorrelieve muestran unas figuras en actitudes dinámicas en composiciones asimétricas. Hay nuevos temas relacionados con la guerra, los sacrificios religiosos y la muerte, nuevos rostros de deidades y zonas de composición y borduras con volutas y franjas en forma escalonada y diagonal.

Un monumento de estilo postolmeca procedente de Tres Zapotes, en Veracruz, está fechado en 31 a. de C. Este monumento, junto con otro de Chiapas, fechado en 36 a. de C., que son los dos monumentos fechados más antiguos de Mesoamérica, confirman que el sistema de fechado llamado «Cuenta Larga», utilizado principalmente por los mayas, comenzó durante este período histórico.

De las distintas civilizaciones que florecieron durante el gran período clásico de Mesoamérica (250-900 d. de C.), la maya es la más notable y la mejor conocida de todas. Los mayas clásicos habitaron en los actuales estados mexicanos de Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Chiapas y Tabasco, así como también en Guatemala, Belize y la región occidental de Honduras. El corazón de esta región son las tierras bajas de bosque tropical del departamento guatemalteco del Petén. Hacia el sur, la tierra va ascendiendo hacia las montañas.

El comienzo del período clásico está señalado por la

Una placa de jade procedente de Copán, tallada en relieve. Un gobernante está sentado en un trono con un enano a sus pies. Ultimo período clásico (600-900 d. de C.).





Una urna procedente de Monte Albán. Representa a una deidad con una máscara de boca de serpiente. Año 200-700. Museo Antropológico Nacional de Ciudad de México.

aparición de la bóveda con ménsula, la alfarería policroma, y la Serie Inicial de inscripciones sobre monumentos. El primer período clásico, del 250 al 550 d. de C., produjo escultura tallada en un estilo y una cerámica con frecuencia en forma de grandes vasijas con tapa con cuatro patas. Hacia 550-600 d. de C. la actividad artística maya decreció, probablemente como resultado de las actividades de otras civilizaciones mesoamericanas conocidas durante el período medio de la era clásica (entre los años 400 y 700 d. de C.). Durante el período clásico tardío (600 al 900) hubo unos estilos más naturalistas, nuevas formas de alfarería y un aumento en la edificación y la escultura de los centros ceremoniales. El yacimiento que se ha investigado más a fondo es Tikal, en el centro del Petén, que es un yacimiento grande e importante de los períodos preclásico y tardío clásico.

Se reconocen dos tipos en general de edificaciones mayas: los «templos», que solían ser estructuras de tres o cuatro estancias levantadas sobre una elevada pirámide, y los «palacios», que son edificaciones con múltiples estancias levantadas sobre una plataforma baja. Muchas estructuras tienen cierto número de estratos edificados; una plataforma o pirámide antigua podía quedar cubierta con cascajo y sobre ella se construía una nueva. Los edificios mayas clásicos muestran una considerable variedad en la construcción de bóvedas; en las distintas clases de techumbres que adornaban los remates de los edificios; en el tamaño de las estancias y en la decoración mural. Las fachadas de Palenque, por ejemplo, están decoradas con figuras de yeso sobre armazones, mientras que los edificios de Puuc, en el norte, tienen unas franjas superiores con unas piedras que semejan mosaicos, con cabezas del dios de la lluvia sobresaliendo en las esquinas. Las estructuras pueden estar embellecidas con dinteles de piedra o de madera tallados y con unos paneles murales interiores de piedra tallada en relieve. Las paredes y los muros estaban recubiertos con un emplasto de cal que podía pintarse después. Las pinturas más completas que existen en la actualidad se encuentran en Bonampak, cerca del río Usumacinta.
La escultura monumental también estaba pintada.
La forma escultural más común era la estela. La talla podía hacerse en bajorrelieve, como en los yacimientos del Petén y Usumacinta, profundamente talladas, como en Copán y Quirigua en la región del sureste, o en todo su contorno, como en Tonina, en Chiapas. Las estelas, por regla general, representan a los gobernantes de aquellos lugares, con inscripciones que dan sus fechas de nacimiento y acceso al poder, su linaje, incluidos los nombres de sus antepasados, tanto reales como mitológicos, las ceremonias rituales que ejecutaban y las fechas propicias desde el punto de vista astronómico y astrológico. Las estelas solían ir acompañadas por «altares» de distintas formas, de estructura en forma de tambor o de caja, hasta complejas formas zoomórficas mezcladas.
Las inscripciones mayas, algunas veces talladas con notable belleza, se leen en dos columnas, de izquierda a derecha, generalmente comenzando con una fecha en Cuenta Larga, que es una serie de glifos con numerales formados por puntos y rayas, que nos ofrecen el número de días, meses, años, ciclos de 20 años y ciclos de 400 años, desde el comienzo de la creación del universo.
Los mayas tallaron pendientes y ornamentos con figuras de jade. El mayor enterramiento maya encontrado hasta ahora está bajo un templo de Palenque. Dentro de un gran sarcófago de piedra tallada estaba enterrado un gran gobernante; su rostro cubierto con una máscara de jade, su cabeza adornada con un tocado también de jade, y joyas de jade sobre sus muñecas, sus manos y su pecho. Poco sabemos todavía acerca del jade utilizado por los mayas, pero una posible fuente ha sido hallada en el valle del río Motagua, en Guatemala. También solían fabricarse objetos de concha y huesos, y en el Petén se hicieron con pedernal formas «excéntricas». Muchos objetos pequeños solían colocarse en lugares dedicatorios bajo edificios, plazas y esculturas, así como en tumbas. La cerámica maya suele ser, por regla general, basta, pero hay vasijas cilíndricas que se utilizaron para representar en ellas unas escenas pintadas con gran exquisitez, algunas de las cuales representan deidades y mitos mayas (algunas veces identificables gracias a un manuscrito maya del siglo XVI, el *Popol Vuh*), mientras

que otras parecen representar a un gobernante y a su comitiva, quizá en un palacio del otro mundo. Unas figuritas bastante atractivas representan probablemente seres sobrenaturales, aunque son muy naturalistas.
Poco sabemos acerca de las divinidades mayas, pero hay representadas muchas criaturas sobrenaturales: un dios en forma de esqueleto, una deidad de prominente nariz y grandes labios asociada con el agua y la lluvia, una diosa lunar, algunos dioses ancianos del mundo subterráneo, una deidad que lleva una concha y que se piensa pueda ser un dios de la tierra y otro dios relacionado con la realeza y cuya efigie suele estar con bastante frecuencia sostenida por un gobernante, a modo de cetro real.
En c. 900 el área central maya se vio abandonada, en gran parte, por razones que aún no se conocen totalmente. Los centros mayas de la periferia, como Kaminaljuyú y Chichén Itzá, continuaron floreciendo bajo la influencia de la región central de México.
En las tierras bajas del litoral de la región central veracruzana, justo al norte de la región de los olmecas, se desarrolló una cultura que perteneció al período clásico. La arquitectura de El Tajín, que muestra influencias de la región central mexicana, Oaxaca y el área maya, se distingue por el uso de elementos arquitectónicos en forma de volutas escalonadas y por nichos. La pirámide más grande tiene 365 nichos, quizá en relación con el número de días del año solar.
El caucho es un producto indígena de esta región, y aquí se solía jugar un juego de pelota de carácter ritual. Hay canchas de pelota muy repartidas por toda Mesoamérica, en el corazón mismo de los centros ceremoniales, pero la arquitectura y la escultura relacionada con los juegos de pelota son particularmente ostensibles en la región central de Veracruz. El Tajín tiene once canchas o patios de pelota. Si juzgamos por la escultura en relieve que adorna el mayor de ellos, y también otros, el juego era una ceremonia ritual de decapitación en la que la sangre era probablemente una ofrenda a las deidades celestiales que mantenían la fertilidad de la tierra.
Los jugadores de pelota que figuran en la escultura en relieve y en la cerámica llevan unos cinturones y un equipo protector, quizá hechos de madera o de cuero tejido, por lo que no queda ningún ejemplo de ellos. Pero sí se ha encontrado abundancia de lo que parecen ser réplicas en piedra de estos mismos objetos y posiblemente se utilizaron en ceremonias rituales y ritos funerarios, o sólo en estos últimos. Unos objetos en forma de «U» o «yugos», con un peso aproximado de 22,5 kilogramos, representan un tipo de cinturón usado por los jugadores de pelota. Suelen estar tallados de forma muy complicada, a menudo con la representación de un monstruo terrestre. Las «hachas» tienen una parte superior en forma de hoja afilada y una entalladura en la parte inferior trasera. Puede que representen una variedad de temas y estilos de talla. Una forma similar es la «palma», que tiene una parte superior más ancha.
El estilo de talla encontrado en El Tajín, que procede del estilo postolmeca, consiste en imágenes embellecidas por intrincados diseños de rollos. Numerosas figuritas atractivas provienen también de Veracruz, y las mejor conocidas son figuras humanas moldeadas con rostros sonrientes.
La región montañosa en torno a la moderna ciudad de Oaxaca tuvo una larga historia precolombina que se remonta por lo menos hasta el período preclásico inicial (1500 al 900 a. de C.), cuando comerciaba con los olmecas. La escritura y el calendario mesoamericano comenzaron seguramente en Oaxaca, durante el período central preclásico (del 900 al 300 a. de C.), puesto que la escultura de esas fechas está inscrita algunas veces con jeroglíficos de nombres de personas y lugares, así como fechas, siguiendo un sistema de puntos y rayas (un punto es el número uno; una raya es el número cinco), de numeración vigesimal, fundamental para la posterior aritmética maya.
Monte Albán, un gran yacimiento emplazado sobre la cima llana de una montaña, rodeado por otras montañas más altas, floreció c. 200-700 d. de C., cuando el lugar fue ampliado por un pueblo de habla zapoteca. Tanto las estelas como las estructuras arquitectónicas llevan inscripciones de este período de tiempo histórico.
Además de los terraplenes escalonados situados en una vasta plaza, se han hallado cerca de 150 tumbas con lápidas de piedra bajo los pisos de la misma plaza y de algunos patios. Algunas son réplicas en miniatura de estructuras de los templos, y otras cuantas tienen pinturas murales. En un patio que se halla sobre una de las tumbas se encontró una escena que representa una ofrenda que consiste en cinco figuritas de cerámica ricamente ataviadas, una figura sedente del dios del fuego, un escenario y, en el centro, una máscara de piedra colodada de suerte que podría representar el cuerpo envuelto en un sudario del fallecido. La cerámica funeraria más común era una urna que representaba alguna deidad de la vegetación, el tiempo o la astronomía con el rostro cubierto por una máscara y tocados muy complicados. Estas urnas representan el complejo desarrollo de una forma sencilla que comenzó durante el período preclásico (900 a. de C.). Se han hallado pendientes de jade con figuras completas o cabezas, que son representaciones de rostros de muertos, en vasijas de cerámica colocadas en ofrendas funerarias.
La ciudad de Teotihuacán en las montañas, al norte de la Ciudad de México, estuvo habitada durante el período preclásico, dominó durante el período clásico central y decayó posteriormente c. 700 d. de C. Se trataba de un auténtico complejo urbano, probablemente la ciudad más grande de toda Mesoamérica, que cubría 20 kilómetros cuadrados, con complejos palaciegos y viviendas.
Su población se ha calculado en cientos de miles de habitantes.
El centro ceremonial poseía dos grandes pirámides a uno de los extremos y una larga serie de plazas flanqueadas por edificios de piedra en el estilo arquitectónico llamado de *talud-tablero* (un sistema en el que se alternan paneles rectos con inclinados). Los edificios estaban decorados con esculturas —decoraciones de los techos y las de las cabezas de las espigas— y con pinturas, muchas de las cuales aún existen. Las pinturas representan unas figuras sumamente estilizadas con formas planas y posturas rígidas. Llevan (o van acompañados por ellos) elementos simbólicos de carácter semiglífico: tocados de pájaros, los anillos oculares del dios de la lluvia, escudos y flechas, bolsitas de incienso, «rollos de discursos», redecillas, gotas de agua y conchas recortadas, entre otros motivos. También aparecen animales compuestos. Los murales más naturalistas representan algo que parece ser el paraíso del dios de la lluvia.
Aun cuando la escultura exenta no fue una de las formas de arte notables de Teotihuacán, hay pequeñas esculturas, figuritas de piedra en posturas rígidas y máscaras de rostros impersonales con la boca abierta.
La influencia que el arte de Teotihuacán ejerció se dejó sentir por toda Mesoamérica. Como en algunos



Las columnas de piedra con cariátides de Tula que originalmente sostenían el techo de un templo piramidal. Altura, 4,6 metros; siglos VII-IX.

monumentos clásicos mayas se encuentran elementos simbólicos procedentes de Teotihuacán, se puede inferir que por lo menos una de las familias dirigentes mayas pudo provenir inicialmente de allí. Estructuras arquitectónicas del tipo *talud-tablero* se encuentran muy extendidas por toda el área maya y también en Monte Albán y en El Tajín, lo mismo que en Xochicalco, en el estado mexicano de Morelos, y en Cholula, Puebla. Estos últimos tres yacimientos citados puede que estuvieran en estrecho contacto con Teotihuacán. Esta y Cholula tienen las pirámides más grandes de Mesoamérica. En Cholula hay también pinturas murales, pero son por lo general de un estilo más naturalista que las de Teotihuacán.
La influencia ejercida por esta última ciudad se aprecia también en los murales descubiertos hace poco en Cacaxtla, cercana a la Ciudad de México, y en la escultura de las laderas de la región del Pacífico en Guatemala, alrededor de Cotzumalhuapa.
Otra indicación de la influencia que tuvo Teotihuacán es la difusión experimentada por una forma de cerámica: una vasija en trípode, con pies en forma de planchas y tapa. Se han encontrado ejemplares fabricados en la localidad en Kaminaljuyú y en Tikal. La mayor parte de los que proceden de Teotihuacán pertenecen a la cerámica llamada «fina naranja», que no aparece en otros yacimientos de la misma época.
Teotihuacán estuvo íntimamente relacionada con la vida de otros pueblos del período clásico y su caída es probable que tuviera mucho que ver con la caída de otras civilizaciones también clásicas. Monte Albán cayó aproximadamente durante la misma época que Teotihuacán; los mayas clásicos sólo duraron un poco más. Situada cerca de la variable frontera norte de Mesoamérica, la caída y parcial destrucción de Teotihuacán (hay pruebas de que se produjeron incendios) estuvo probablemente causada por la invasión de otro pueblo menos civilizado procedente del norte.
El yacimiento de Tula, que se cree fue la antigua capital tolteca de Tollan, está situado en la región montañosa al norte de Teotihuacán, también en la frontera norte de la Mesoamérica civilizada. Según reza la leyenda, Tollan fue fundada a finales del siglo X. Su principal gobernante fue Quetzalcoatl (la serpiente emplumada). El concepto de una serpiente emplumada sobrenatural es muy antiguo en Mesoamérica.
Durante el período postclásico (900-1250), Quetzalcoatl fue un dios importante, un dios creador relacionado con la agricultura y con el planeta Venus. Hay alguna confusión respecto al nombre, ya que era el de un dios, al mismo tiempo un título y también el nombre de un rey protohistórico. Tula está llena de simbolismos relacionados con Quetzalcoatl. La pirámide más

importante tiene unas enormes columnas con cariátides talladas como figuras humanas macizas con el símbolo de la mariposa del dios en el pecho. En el interior de la estructura, cuyo techo sostuvieron en tiempos estas columnas, unas pequeñas figuras allí encontradas como diminutos Atlas de piedra pintada, quizá sostuvieron un altar. En la base del templo hay unos frisos que representan jaguares agazapados, águilas que comen unos corazones y una representación completa de la cabeza de Quetzalcoatl. El templo está custodiado por Chac Mools (figuras supinas simplificadas con una vasija sobre el estómago), y enfrente de la estructura se alzan los restos de unos edificios sostenidos por columnas.

Existe una gran semejanza entre este complejo y el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá en el centro mismo de la península de Yucatán, yacimiento en donde también existen restos clásicos mayas. No sólo están presentes en Chichén Itzá los elementos toltecas mencionados, sino que, además, las formas de las estructuras piramidales son similares y también existe el altar con los Atlas, y ambos yacimientos tienen pequeñas figuras parecidas de portaestandartes. Las figuras de Chichén Itzá llevan ropa tolteca y hay otra serie de motivos mexicanos de la región central.

Las leyendas cuentan que el rey Quetzalcoatl, expulsado de Tollan, marchó hacia el este hasta llegar al golfo de México, donde desapareció. Una semana más tarde volvió a aparecer como el planeta Venus, la estrella de la mañana. Esta leyenda puede estar basada en una migración tolteca que partió con rumbo a Chichén Itzá. Més tarde, durante la época azteca, el término de «tolteca» entrañaba todo aquello que era civilizado, aristocrático, intelectual y artístico, y los reyes aztecas procuraban de cualquier forma reclamar una ascendencia directa tolteca.

Los artesanos más refinados del período postclásico fueron los llamados mixtecas, de Oaxaca, que llegaron a dominar tras el declive experimentado por el pueblo zapoteca clásico. De todos los yacimientos postclásicos del valle de Oaxaca, Mitla es el mejor conocido y quizá el más hermoso, con sus trabajos de piedra en forma de mosaicos con diseños de reminiscencia textil. Los mixtecas no aportaron nuevas estructuras a Monte Albán, pero sí utilizaron algunas de las tumbas del período clásico para sus propios enterramientos, en los que depositaron trabajos de oro y cerámica.

El trabajo en oro se hizo importante c. 1000, y los mixtecas eran los más expertos artífices en este medio. Vaciaban el oro mediante el procedimiento de la cera perdida y fabricaban collares de cuentas en forma de conchitas y campanitas colgantes, pectorales con el rostro de un dios de los muertos o un guerrero con tocado en forma de águila, así como otros ornamentos para la nariz, las orejas y los labios. Uno de estos enterramientos mixtecas de Monte Albán, custodiado por urnas cinerarias zapotecas, contenía más de 500 objetos de adorno, muchos de ellos de oro. También había huesos de ciervo tallados con motivos muy intrincados y objetos de jade, puesto que los mixtecas también fueron unos consumados lapidarios. Hacían máscaras y discos con mosaicos de turquesas o cubrían con éstos cráneos humanos. También tallaron adornos para las orejas con obsidiana, un vidrio volcánico quebradizo. La cerámica de este período está compuesta principalmente por cuencos policromos con pedestal y por jarros adornados con volutas escalonadas y cabezas de animales y pájaros, que vinieron a sustituir las antiguas urnas de los pueblos anteriores.

Aunque el pueblo tolteca desapareció casi totalmente durante el período postclásico tardío (1200 al 1520), la civilización mixteca continuó. Muchos de los más bellos objetos del período azteca fueron hechos por artesanos mixtecas.

En el año 1518, cuando los conquistadores españoles llegaron a la capital azteca de Tenochtitlán, en el valle de México, encontraron una bella ciudad imperial, con palacios y canales, dispuestos sobre un trazado en cuadrícula, y un gran centro ceremonial con templos piramidales. Las ruinas de esta capital yacen bajo la actual Ciudad de México.

El valle de México había estado habitado desde hacía mucho tiempo. Durante el período preclásico inicial (1500 al 900 a. de C.), las aldeas que fabricaban cerámica y objetos habían mantenido contactos con la civilización olmeca: Tlatilco, en las inmediaciones de la actual ciudad, controlaba los yacimientos de obsidiana de Teotihuacán y fabricaba una buena cerámica en un estilo propio. El valle era una encrucijada del comercio y del tránsito entre el norte y el sur, cruzando las montañas, y entre el este y el oeste a lo largo de ellas. Teotihuacán está situado en el límite del valle; Tula no se encuentra muy lejos, en dirección norte.

Tenochtitlán fue fundada c. 1325 por una partida errante que se asentó en las orillas del lago Texcoco. Muy

Los principales yacimientos de los Andes centrales.



pronto dominaron todo el valle, y durante los dos siglos siguientes conquistaron todo el territorio comprendido desde el golfo de México hasta el océano Pacífico.
Los aztecas poseían un gran panteón de dioses, representados todos ellos en su arte. Huitzilopochtli, el dios principal de los aztecas, era un dios solar que se alimentaba de la sangre derramada en los sacrificios humanos ofrecidos en su honor. Xipe Totec, un concepto divino preazteca, era un dios lacerado, el dios de la regeneración y la renovación primaveral de la vegetación. Tezcatlipoca era otro dios que probablemente tuvo su origen en épocas muy remotas de la prehistoria de Mesoamérica. Para los aztecas era un dios creador, relacionado con el cielo nocturno. Quetzalcoatl también tenía su importancia. Coyolxauhqui era la diosa de la luna, asesinada por el sol, Huitzilopochtli. Los aztecas solían apoderarse de los dioses de los pueblos que conquistaban y los añadían al gran número y complejidad de sus representaciones divinas. Algunas de las deidades aztecas más importantes fueron probablemente cogidas de los huastecas, un pueblo postclásico de Veracruz, que hizo bellas esculturas de sus dioses. Las esculturas de los dioses aztecas suelen ser monumentales, simétricas y macizas. Son más una colección de atributos referentes a la historia de los dioses que unas representaciones realistas. Cráneos, serpientes y manos y corazones humanos figuran entre las galas de estos dioses.
Pero los escultores aztecas también hicieron elegantes representaciones naturalistas de animales y plantas. Algunos objetos de madera finamente tallados han llegado hasta nosotros —tambores, lanzaflechas y marcos de espejos de obsidiana— y también hay obras en piedras semipreciosas, como turquesas, cristal de roca y obsidiana. Y, por supuesto, existían los objetos de oro que atrajeron la atención de los conquistadores españoles, cuyos escritos muestran cuán impresionados se sintieron por el arte de este último pueblo precolombino de Mesoamérica, aunque estuvieran más interesados en el valor del oro que en el arte con que estaba trabajado. Algunos objetos aztecas fueron remitidos y mostrados en Europa, en donde los vio Alberto Durero (1471-1528), quien escribió en su diario: «En todos los días de mi vida no he visto nada que regocijara tanto mi corazón como estos objetos, puesto que he apreciado entre ellos maravillosas obras de arte.»
La costa occidental de México, en particular los estados de Colima, Jalisco y Nayarit, se desarrolló, por lo general, de forma independiente del resto de Mesoamérica. Parece que estableció y mantuvo contactos en alguna época con la región septentrional de Sudamérica. La datación mediante el radiocarbono indica que las culturas de las poblaciones de esta región, que consiste tanto en tierras montañosas como en llanuras costeras, tuvo su mayor desarrollo entre c. 200 a. de C. y 330 d. de C. Sus tumbas de pozo han proporcionado ofrendas funerarias de cerámica en forma de efigies de perro y de otros animales (en Mesoamérica se comían los perros), guerreros, chamanes o hechiceros con cuernos en la cabeza, mujeres (algunas veces embarazadas) y complicadas escenas con muchas figuras en casas y plazas. Las figuras y las vasijas estaban modeladas a mano. La cerámica de Colima y Jalisco suele estar bruñida, y las piezas de Nayarit están pintadas.

Andes centrales.—Este término comprende el desierto del Perú, en la costa occidental de Sudamérica, y la adyacente cadena de montañas y altiplanos que se extienden hacia el sureste hasta llegar a Bolivia.
Argentina del noroeste y el norte de Chile son regiones periféricas, hacia el sur, en relación con la región central andina; al norte se encuentra Ecuador, que ha producido gran cantidad de cerámica primitiva, y Colombia, en donde también se ha encontrado cerámica de los primeros tiempos, así como abundantes objetos de oro.
La costa de Perú es uno de los desiertos más secos del mundo. Frente a la costa fluye la Corriente de Humboldt, aguas frías que proceden del Antártico y que normalmente constituyen uno de los bancos de pesca más ricos del mundo.
El desierto costero está cortado por ríos que corren en sentido perpendicular al litoral y que llevan el agua de las elevadas sierras. El dominio de este agua ha revestido desde siempre gran importancia. En los valles fluviales se ha venido practicando agricultura de regadío durante varios milenios, siendo el maíz un cultivo principal. En las montañas hay valles que se cultivan y también laderas en terrazas. A mayores alturas se cultivan tubérculos y hay pastos de llamas y alpacas. Un gran altiplano, a unos 4.000 metros de altitud sobre el nivel del mar, se extiende a todo lo largo de 800 kilómetros desde las montañas del sur de Perú hasta Bolivia. Hacia el este las montañas descienden con rapidez hasta la selva tropical de la cuenca del Amazonas. Parte del más antiguo material arqueológico del Perú se ha encontrado en las laderas inferiores de los Andes orientales.
Durante milenios ha habido contacto entre los habitantes de la costa, la sierra y la región frontera de la selva.



Un pectoral de aleación de oro y cobre mixteca procedente de la tumba número 7 de Monte Albán; representa al dios de la muerte.

Influencias y comercio han pasado de una parte a la otra. Sin embargo, hay diferencias fundamentales en el arte y la forma de vida de estos pueblos. La arquitectura y la escultura en piedra son manifestaciones de la región montañosa; algunas veces se han cubierto colinas naturales con piedra para imitar estructuras. En la costa, donde no hay piedra, los edificios están hechos con adobes secados al sol, y hay poca escultura. Las formas de la alfarería tienden a diferir más entre el norte y el sur del país que entre la montaña y la costa.
Los recipientes con pico de estribo son una antigua forma septentrional y pertenecen a una clase de objetos alfareros especiales, mientras que las vasijas con pico en forma de puente proceden de la región sur. Las vasijas de efigies, con representaciones de figuras antropomórficas, animales, plantas y escenas complejas, abundaban, particularmente durante los primeros períodos, y las vasijas globulares, con cabezas humanas modeladas, son bastante comunes.
El arte de la costa suele ofrecer representaciones de pescadores y de la vida marinera, y se han encontrado muchos objetos decorativos de conchas trabajadas. Sin embargo, también es posible hallar esculturas hechas en la sierra con motivos ornamentales de conchas marinas, y la cerámica de la región costera puede tener representaciones de escenas montañeras. Los tejidos eran importantes objetos simbólicos en toda la región andina. Debido a las condiciones de conservación, la mayor parte de los que existen hoy proceden de la costa central y meridional, aunque se han encontrado en la costa norte telas fabricadas con algodón cultivado e hilado, de fechas tan remotas como 2000 a. de C. Hay tejidos de algodón pintados que aparecen en distintas épocas y lugares.
El algodón se usó también junto con la lana de llama o de alpaca para fabricar paño sencillo, doble, tapiz y otras clases de tejidos. Muchas prendas estaban hechas con plumas de brillantes pájaros tropicales cosidas a la tela. La prenda de vestir más común fue el poncho, consistente en un trozo de tela rectangular tejida en un telar primitivo de abrazadera posterior, en distintos tamaños y medidas, con aberturas por donde meter la cabeza y los brazos.
Uno de los temas dominantes en las artes andinas está relacionado con el «culto de la cabeza de trofeo». Las cabezas cortadas aparecen en el arte de Mesoamérica, pero se ven con mucha más frecuencia en el arte de los Andes. Se ven a menudo monstruos sobrenaturales que empuñan un cuchillo y una pequeña cabeza humana que debió de ser ofrecida como sacrificio. Poco se sabe acerca de la religión de estos pueblos, pero los temas artísticos sugieren que se llevaban a efecto sacrificios humanos ofrendados a las montañas, al mar y a los felinos.
Se han empleado varios términos cronológicos para referirse a la historia de los Andes centrales, pero el más común de los actuales es la división de períodos arqueológicos en etapas de «estilos horizontales» o difundidos y períodos intermedios de estilos regionales, ya que existe un patrón en este flujo y reflujo, y en la transferencia de poder a través del tiempo. En algunos lugares, por supuesto, los períodos resultan más largos o más cortos que en otros.
La primera civilización del Perú, para la que las fechas al radiocarbono se remontan a c. 1250 a. de C., es la llamada de Chavin. Se llama así por el nombre de una localidad moderna, Chavin de Huántar, que se encuentra cerca de lo que debió de haber sido el mayor templo de aquella civilización. El pequeño valle que contiene las ruinas está localizado en la unión de dos afluentes del río Marañón, en las laderas orientales de los Andes, a unos 3.200 metros de altitud, río abajo en dirección hacia la cuenca amazónica. Desde el punto de vista costero, su remoto emplazamiento sugiere que el lugar se levantó allí con toda intención para ofrecer un inaccesible *sanctum sanctorum,* pero hay otros lugares próximos que tienen restos chavinoides y anteriores y la actividad en toda esta región puede reflejar proximidad con un pueblo ancestral de la región selvática del trópico en la cuenca del Amazonas, en donde debió de comenzar toda civilización precolombina.
La intrincada estructura de piedra de Chavin, construida en cuatro etapas principales, se enfrenta a un patio hundido y tiene estancias interiores, galerías, rampas,

Una placa de oro trabajada a martillo procedente de Chavin, 21,5 × 10,8 centímetros; c. 1250-1300 a. de C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washinton, D. C.





Un par de adornos de orejas mochicas, oro con incrustaciones de piedra y concha; diámetro de 9,1 centímetros cada uno; siglos III al IV d. de C. Metropolitan Museum, Nueva York.

escaleras y tomas de aire. El exterior del edificio está revestido de piedra, adornado con esculturas: espigas con cabezas de rostros monstruosos, dinteles, paneles y columnas que flanquean la entrada principal. Aunque las espigas con forma de cabezas y otras cuantas esculturas más, por ejemplo, *El Lanzón* o *Gran Imagen,* colocadas en una pequeña estancia cruciforme en la parte más antigua del edificio, están talladas en redondo, la mayoría de las esculturas son en bajorrelieve o incisas e incluso la escultura tallada en redondo no posee un tallado profundo. La Gran Imagen representa una deidad con una boca que sonríe y una cabellera agitada, y se cree que era el dios importante más antiguo representado en este lugar. Otras esculturas particularmente significativas de Chavin son la Estela de Raimondi, que es una placa en la que se ve una figura con un complicado báculo de cabezas de serpiente en cada mano, y el Obelisco de Tello, que es una pilastra de piedra tallada por sus cuatro lados, con motivos que representan cocodrilos y otros. En términos generales, las figuras del arte de Chavin poseen cuerpos humanos, con ojos redondos, que pueden derivarse de una serpiente, un pájaro o un felino (aunque también es común un ojo con bordes cuadrados y una pupila hacia arriba y en el centro), colmillos de felinos, apéndices serpentinos, garras y alas de pájaro, la cresta de un águila arpía, bocas extendidas que parecen cierres de cremallera sobre el cuerpo, máscara en la rabadilla o en la cola y atributos propios de los cocodrilos. Los diseños consisten algunas veces en repeticiones modulares de estos motivos.

Hay pequeñas vasijas de piedra que tienen la misma iconografía con la misma técnica de cortes diminutos.

La primitiva cerámica de Chavin lleva una decoración tallada en bajorrelieve y gruesos picos o caños en estribo. La cerámica posterior puede estar pintada y tiene una forma más fina. La variación en la forma de los caños o picos en estribo es un útil indicativo cronológico durante el período de Chavin y los posteriores. Además de las vasijas con caños en estribo, que pueden tener cuerpos en forma de cara, hay cuencos y botellas de boca estrecha.

Ya se trabajaba el oro durante el período de Chavin mediante sencillas técnicas de corte y batido.

Los pendientes y los adornos de oro de orejas repiten los mismos motivos encontrados en la escultura.

Poco se sabe de la naturaleza o del poder del culto religioso de Chavin, pero está claro que influía en grandes áreas. Se han encontrado arquitectura, escultura y cerámica de estilo de Chavin al otro lado de las montañas en las costas septentrional y central de Perú (a la cerámica de estilo Chavin de la costa norte se la suele llamar con frecuencia de Cupisnique, por el nombre del estrecho valle en donde se encontró parte de ella), y también se ha hallado cerámica de estilo de Chavin en la costa meridional. Además, los únicos tejidos conocidos del período de Chavin provienen de la costa meridional. No se sabe si fueron fabricados allí o fueron importados del norte. Debido a que eran muy fáciles de trasladar, es posible que hayan constituido un medio de transferir el estilo artístico desde Chavin hasta Huántar.

Más avanzado el período de Chavin, llegaron nuevas influencias, probablemente procedentes de la costa septentrional, y el trabajo artístico comenzó a ser más sencillo y naturalista, pero los conceptos y los motivos de Chavin continuaron existiendo en una amplia región y durante largo tiempo.

Hubo otros estilos primitivos procedentes del de Chavin en la costa norte (Salinar, Gallinazo, Vicus), pero es el estilo mochica o moche el que llegó a prevalecer en los valles de la costa septentrional durante los primeros siglos de la era cristiana. Los habitantes de estos lugares deben haberse considerado como descendientes del pueblo de Chavin. Unas cuantas vasijas mochicas se han hallado en Chavin, lo que indica algunos contactos con el yacimiento

Una figura de Nasca mitad humana, mitad pájaro. Altura, 25 centímetros; 200 a. de C.-900 d. de C. Staatliche Museen, Berlín Occidental.



anterior. En el arte mochica existe una deidad muy parecida a las representaciones de las deidades de Chavin, y la forma de caño en estribo se perpetuó en buena parte de la fina cerámica encontrada en las tumbas. La secuencia cronológica establecida por los arqueólogos para los subperíodos mochicas se funda en gran medida en las variaciones de la forma de la cerámica de picos en estribo.

La Huaca («lugar sagrado») del Sol, de la localidad de Moche, es la estructura más grande de adobe del Nuevo Mundo. Los edificios ceremoniales de Moche tuvieron en tiempos paredes con escenas pintadas, pero poco de todo ello queda hoy, excepto en el yacimiento de Panamarca, en el valle de Nepena. No existe ninguna escultura de piedra mochica, pero sí hay trabajos lapidarios, así como objetos de madera tallados e incrustados. Sólo quedan algunos fragmentos de tejidos, puesto que hay sales destructivas en las arenas de playas de la costa septentrional. Los tejidos con figuras llevan diseños de tapicería con representación de criaturas míticas.

Los mochicas fueron buenos trabajadores del metal que hicieron grandes progresos tecnológicos en el dorado del cobre, en la combinación de plata y oro y en la incrustación para confeccionar adornos para las orejas y la nariz, así como decoraciones destinadas a los tocados y las máscaras. En Moche se encontró una bella máscara, pero los hallazgos más importantes provienen de un yacimiento situado en la región del extremo norte, Loma Negra, en donde se descubrieron más de 500 piezas de metal batido hace unos cuantos años. Sin embargo, la parte más importante del arte mochica es la gran cantidad de vasijas de fina cerámica con figuras y escenas que representan una amplia variedad de materias importantes, desde el punto de vista ritual. Además de las vasijas con espita en estribo hay floreros de bordes anchos, cazos, cuencos y botellas dobles.

En las montañas, entre valles costeros mochicas y la antigua región de Chavin, una cultura llamada recuay o huaylas fabricaba cerámica hecha a mano con algunos motivos decorativos que se encuentran en el arte mochica —guerreros, mujeres, felinos, pájaros, llamas y varios detalles de prendas de vestir y objetos rituales—, pero utilizados en contextos simbólicos diferentes. Además, los rostros mochicas pueden ser retratos, pero las caras recuay siempre carecen de expresión y están muy estilizadas. Como en el arte mochica, las vasijas suelen ser combinaciones de formas modeladas y superficies planas pintadas, pero las formas básicas de la cerámica son diferentes. Son comunes los jarros de bordes anchos y asas. En cambio, las vasijas de espitas en estribo escasean.

La escultura en piedra de esta región se compone de formas humanas estilizadas abultadas, que algunas veces llevan cabezas como trofeos y manos humanas en sus tocados. También hay algunas cabezas representadas con mayor tosquedad que los prototipos de Chavin, pero es posible que estén inspiradas en ellos. El estilo recuay quizá comenzó un poco antes que el mochica, c. 200 a. de C., pero también concluyó algo antes: 600 d. de C.

La costa sur del Perú fue también heredera del estilo de Chavin. La cerámica y los tejidos llevan motivos y diseños que recuerdan a los de Chavin. Pero un arte local distinto, conocido como el estilo de Paracas, comenzó a desarrollarse c. 600 a. de C. Está representado primordialmente por prendas muy complicadamente bordadas, en particular enormes capas de unos tres metros por uno, que, según los cálculos, puede que se tardara hasta treinta años en hacerlas. Los mantos tienen un diseño ajedrezado, con cuadros lisos alternados con otros bordados, que representan monstruosas figuras antropomórficas, con atributos de serpientes, peces y pájaros; máscaras que tapan las cejas y la nariz; cabezas a manera de trofeos, cuchilos y otros objetos rituales. No hay dos mantos que tengan el mismo diseño básico, e incluso en un mismo manto, aunque las figuras sean esencialmente las mismas, no hay dos que sean idénticos. Las capas, que probablemente fueron confeccionadas sólo para el enterramiento, se descubrieron con los ropajes de momias entre los que figuraban docenas de piezas de tela bordadas: camisas, turbantes, faldas y taparrabos. Aunque la ropa prevaleció en el contenido de los sudarios de estas momias, también se descubrieron objetos de doble espita y puente, y los sencillos ornamentos de oro. En otro hallazgo efectuado en la misma región se descubrió una serie de prendas más pequeñas de algodón pintado, con largos volantes en la parte superior. Esta ropa se utilizaba como máscaras de las momias. Parece que se derivan de los tejidos pintados de Chavin, pero son de un estilo más sencillo. Iban acompañadas de piezas de cerámica con diseños incisos y pintura resinosa después de cocidas.

El estilo nasca siguió al estilo paracas dentro de la misma región, en los valles fluviales tierra adentro de la península de Paracas. La primera cerámica nasca muestra la técnica incisa de estilo paracas, así como parte de la misma iconografía. Pero con el tiempo un estilo policromo diferente con temas agrícolas y marineros y unas deidades con bigotes vino a sustituir al anterior. Hacia el final del estilo nasca los diseños de la alfarería se hicieron más floridos, con repetición de motivos y de aditamentos.

Las máscaras de cejas y boca en las capas de Paracas o en la cerámica nasca también se encuentran en los trabajos de metal nascas. La mayor parte de estos trabajos consisten en láminas o placas de oro recortadas y trabajadas a martillo y son obras menos elaboradas y

Detalle de un poncho chimú adornado con grandes pájaros llevados en angarillas por otros pájaros pequeños. Altura, 68,7 centímetros. Textile Museum, Washington, D. C.



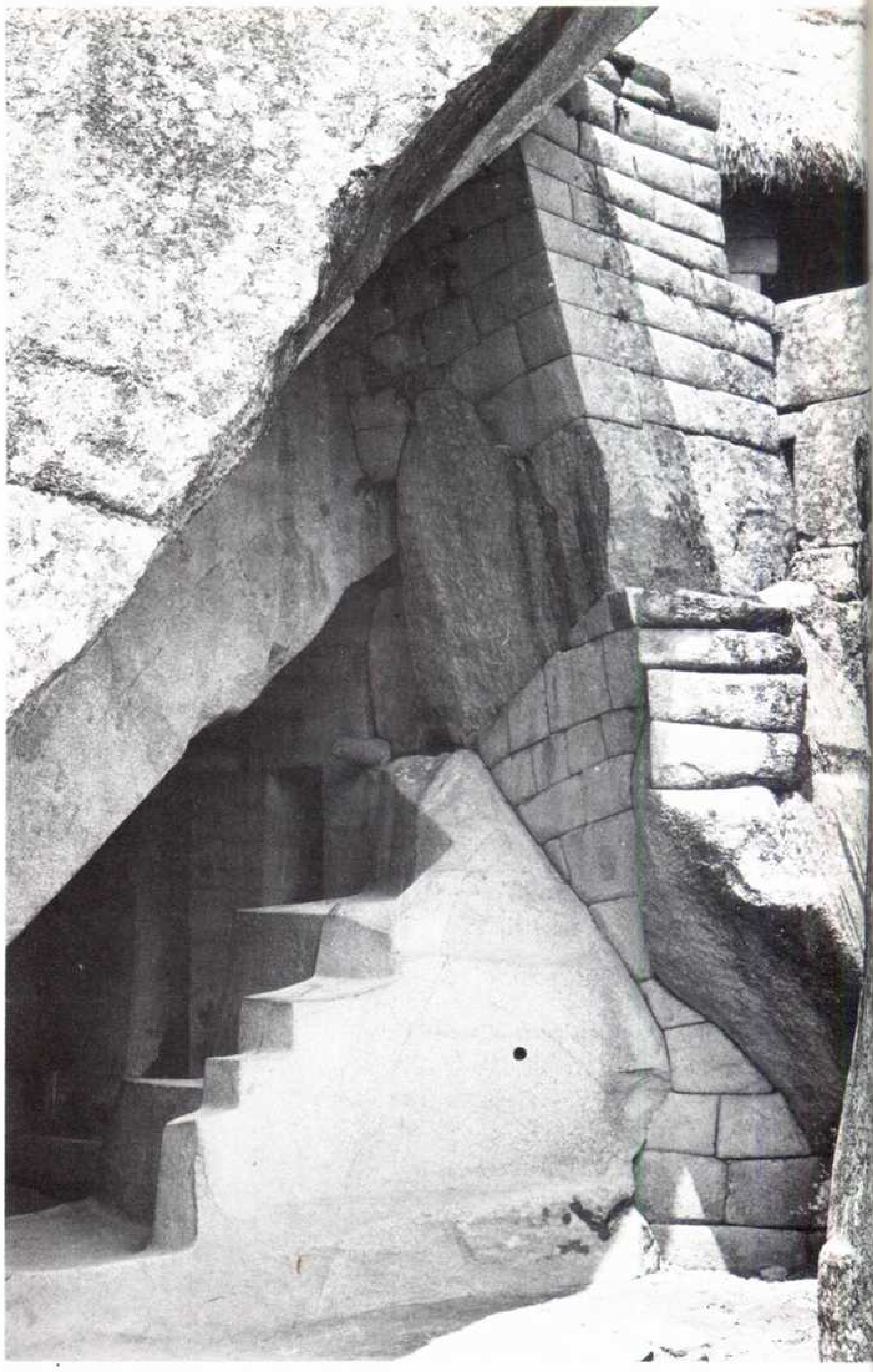


La Puerta del Sol de Tiahuanaco. Su altura es de tres metros. Es del período intermedio, que va del 400 a. de C. al 550 d. de C.

terminadas que las que hicieron los mochicas para aquellas mismas fechas en la costa norte del Perú. Hay tejidos de algodón y lana: camisas, taparrabos y sacos para guardar las hojas de coca que deberían ser masticadas durante la celebración del ritual religioso. Los diseños están espaciados de forma que recuerdan los tejidos de Paracas, pero son más sencillos a la vez que más abstractos.
La arquitectura, casi toda ella de adobe y cañas, es menos ambiciosa en el sur durante este período que en cualquier otro lugar. Sin embargo, en la localidad de Cahuachi, en el valle de Nasca, es de grandes dimensiones e incluye una plaza y exhibe una pirámide de 20 metros de altura, que en realidad es una colina natural cubierta de adobes. Los restos más famosos son las llamadas «pistas», unas marcas en el suelo del valle de Nasca: líneas rectas, formas geométricas y, algunas veces, representaciones de animales o pájaros, dibujadas en la superficie del desierto mediante el método de levantar la superficie para exponer la tierra de color más claro que está debajo. Estas marcas puede que tuvieran un significado astronómico; también pueden haber sido ofrendas hechas a los dioses celestiales.

A una altura de casi 4.000 metros sobre el nivel del mar el yacimiento de Tiahuanaco está enclavado en el altiplano, en el lado boliviano (el extremo sur) del lago Titicaca, el lago navegable más alto del mundo. En este lago todavía existen almadías de carrizos que deben de ser de antiquísimo diseño.
Territorio desolado, carente de árboles, que no parece hecho a la medida del hombre, el altiplano ha estado habitado durante milenios, y Tiahuanaco, durante el primer período intermedio (400 a. de C. al 550 d. de C.), fue un gran centro ceremonial. El yacimiento tiene esculturas y arquitectura de piedra impresionantes, entre ellas una colina natural cubierta de piedra, un patio hundido y unas representaciones de cabezas cortadas que recuerdan las de Chavin, así como monumentales figuras humanas erguidas en bajorrelieve con líneas incisas, como si se tratara de un tatuaje, y unos diseños de inspiración

textil en los rostros y las prendas de vestir. Estas figuras están en posición de firmes y sostienen objetos simbólicos, con los ojos contorneados por el dibujo de una cabeza y un ala de pájaro.
La mayor escultura del yacimiento es la Puerta del Sol, una sola pieza de piedra andesita finamente pulida y tallada de cerca de tres metros de altura y unos cuatro metros de anchura. Hileras de pequeñas figuras en perfil de pájaros antropomórficos que sostienen un bastón van hacia una gran figura frontal, en el centro, donde permanece erguida sobre una plataforma y mantiene en cada mano un báculo con cabeza de serpiente. Franjas de trofeos y cabezas de serpiente grabadas engalanan sus vestiduras. La cara, que sobresale en relieve más alto que el resto de la escultura, es cuadrada y en forma de máscara. Las lágrimas en forma de cabezas de pájaro le corren de los ojos. Su cabello de Medusa termina en cabezas de serpiente.
Hay muchos ejemplares de tejidos del período llamado del Horizonte intermedio, procedentes de la costa meridional, principalmente grandes túnicas con figuras que tienen su origen en los hombres-pájaro corredores de la Puerta del Sol de Tiahuanaco —unas figuras que sostienen unos báculos con tocados de cabezas de serpientes, dientes prominentes y una camisa con una falda— y unos elementos simplificados de estos mismos diseños, por ejemplo, un ojo y una boca combinados con un motivo de volutas escalonadas. También hay sombreros de cuatro picos en estos diseños.
En la costa norte, en valle de Moche, cerca del mar, se levantaba la gran ciudad de Chan Chan, durante el período intermedio tardío (900-1430). Construida por el pueblo chimú, la capital del reino de Chimor cubría una extensión de 23,5 kilómetros cuadrados y constaba de nueve complejos con grandes murallas, amplias plazas y pequeñas estancias intramuros, algunas de las cuales parece que eran estancias rituales y otras almacenes de avituallamiento. Las murallas algunas veces están parcialmente abiertas, con un diseño de celosía de adobes, los muros macizos puede que tuvieran una capa de arcilla con diseños que se parecen a los pastores de tejido y es posible que se inspiraran en ellos. Se piensa que estos complejos fueron los palacios, los depósitos de vituallas y almacenes y los mausoleos de nueve gobernantes divinos de la ciudad. Cuando un rey moría se le enterraba con grandes riquezas, se abandonaba su complejo y su sucesor comenzaba a edificar el suyo propio.
La alfarería de espitas en estribo continuó usándose y muchos motivos heredados de los mochicas aparecen en las vasijas hechas con molde y producidas en serie de los chimúes, como, por ejemplo, frutas y plantas con rostros y diseños en relieve que muestran una deidad en lucha con un gran pez monstruoso. Los temas son menos numerosos, sin embargo, y se presentan de forma más simple, y la cerámica no es tan bella ni tan variada como la de los mochicas. Las vasijas de espita en estribo suelen tener por lo general un monito acurrucado en uno de los ángulos que hay entre el estribo y la espita. Entre los tejidos que aún existen hay ponchos de gasa o de lana y algodón, algunas veces adornados con plumas o placas metálicas.
Otras culturas florecieron en el período intermedio tardío (900-1430), en las costas central y meridional. Desde el valle de Chancay, al norte de Lima, llegó tapicería y tela pintada, con figuras que llevan complicados tocados con diseños repetitivos de pájaros y peces, así como gasas



La entrada de la llamada Tumba Real de .Machu Picchu.

finas. Los tejidos suelen ser más acabados que la cerámica. Unas vasijas con efigies que representan figuras desnudas, con unos cuantos trazos lineales bastante toscos, pintados con lechada sobre arcilla áspera, y unas muñecas hechas de tela sobre armazones de madera fueron creadas probablemente sólo para ritos funerarios.
En la costa sur, en donde florecieron en una época los estilos de Paracas y Nasca, los estilos inca y chincha dominaron el período intermedio tardío. Unas vasijas globulares con rebordes ondulados, a menudo con asas o agarraderas, tenían unos pequeños y repetidos diseños polícromos repetidos, como los de los tejidos.
El pueblo inca surgió de la oscuridad en la altiplanicie del sur de Perú c. 1200, y poco a poco fue aumentando su poderío, hasta que, cuando se produjo la llegada de los españoles en 1532, su imperio se extendía por el sur hasta Chile y Argentina, y por el norte, atravesando Ecuador, hasta la actual frontera de Colombia. La gran expansión comenzó c. 1470, bajo el Inca Pachacuti. (La voz «Inca» era el vocablo utilizado para designar al gobernante divino. La palabra ha venido a emplearse después, por extensión, para denominar a todo el pueblo.) La capital, Cuzco (el ombligo del mundo), está situada a unos 3.400 metros de altitud sobre el nivel del

mar, en un nequeño valle accesible tanto desde la costa como desde la cuenca amazónica, así como desde los valles intramontanos. La ciudad estaba dividida en cuatro cuarteles, como lo estaba el mismo imperio, al que se le denominaba «Tahuantinsuyu», que quiere decir «el mundo de los cuatro cuarteles».

Hay poca escultura monumental naturalista, pero se tallaron grandes bloques de piedras dándoles formas naturales, así como formas arquitectónicas y abstractas. Se tallaban cuidadosamente pequeños cuencos de piedra ceremoniales que se adornaban con figuras de animales e igual se hizo con las cucharas y las cañitas para inhalar durante la celebración de los rituales.

Los incas eran buenos artesanos que lograron los mayores progresos conseguidos en la metalurgia desde los obtenidos en la costa norte durante el período intermedio inicial. Además de confeccionar figuras humanas y efigies de llamas sobre piezas de oro y plata trabajadas a martillo, vaciaban cuchillos, herramientas y ornamentos de bronce y los incrustaban de cobre y plata. Los templos del Sol y de la Luna de Cuzco estaban bordeados de plata y oro y el patio central tenía un jardín en donde había una fuente de piedra recubierta de oro, así como también plantas artificiales del mismo metal.

Los incas fueron también excelentes ceramistas. Aunque todavía se producían vasijas con imágenes durante este período, la forma característica de la cerámica es una parecida al *aryballos* griego: una jarra con el fondo en punta, asas y cuello largo, con un reborde ensanchado. Los diseños que se hicieron para estos *aryballos* eran más geométricos y menos figurativos que los de la mayor parte de la cerámica anterior. Esto mismo rige para los diseños de los tejidos, en especial para las bien tejidas túnicas o *uncus*. Los trabajos hechos con plumas de aves todavía eran importantes durante esta época y también hay cierto número de objetos de madera, entre ellos *keros,* así como postes de tumbas densamente tallados.

Incluso con regimentación impuesta por el imperio inca había todavía elementos de los estilos locales del arte del período Horizonte tardío, y es frecuente identificar el área en donde se hicieron determinados objetos.

El imperio comenzaba a desintegrarse cuando los españoles llegaron y lo destruyeron. El rescate pagado por el Inca Atahualpa, una estancia llena de objetos de oro, señaló el fin del arte precolombino.



La empuñadura de un cuchillo chimú vaciado en oro y trabajado a martillo con una incrustación de turquesas. Representa la imagen de una deidad. Longitud, 34,3 centímetros; c. 1200-1440. Art Institute, Chicago.

Para mayor información:

Mesoamérica

Coe, M. D.: *Mexico,* Nueva York y Londres (1977). Coe, M. D.: *The Maya,* Nueva York y Londres (1966). Von Winning, H.: *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America,* Nueva York (1968). Wauchope, R. (editor): *Handbook of Middle American Indians,* 16 volúmenes, Austin (1964-1976).

Andes centrales

Bushneel, G. H. S.: *Perú,* Londres y Nueva York (1957). Lapiner, A.: *Pre-Columbian Art of South America,* Nueva York (1976). Lumbreras, L. G.: *The Peoples and Cultures of Ancient Peru,* Washington, D. C. (1974). Rowe, J. H., y Menzel, D.: *Peruvian Archaeology: Selected Readings,* Palo Alto (1974). Annequin, Guy: *Los tesoros de la América precolombina* (Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1975). Castedo, Leopoldo: *Arte precolombino y colonial de la América latina* (Estella, Salvat, 1972). Dragoski, Graciela: *Arte precolombino* (Buenos Aires, Centro editor de América latina, 1976). Greslebin, Héctor: *Introducción al estudio del arte autóctono de América del Sur* (Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, 1958). Westheim, Paul: *Arte americano precolombino y arte colonial* (Bilbao, Moretón, 1967). Disselhoff, Hans Kietrich: *América precolombina* (Barcelona, Seix y Barral, 1962).

LOS CÓDICES MAYAS

Los mayas confeccionaron unos libros con láminas plegables de una sola hoja de papel hecho de corteza de árbol machacada recubierta de un apresto de cal pintada por ambos lados con representaciones de divinidades, textos jeroglíficos y números hechos con puntos y rayas. Estos libros fueron seguramente copiados y vueltos a copiar, tal como se solía hacer con los manuscritos europeos medievales. Aunque la mayor parte de los libros que existían en la época de la Conquista española (1520) fueron destruidos por el primer obispo de Yucatán, don Diego de Landa, y por otros misioneros de los primeros tiempos como «obras del diablo», quedan cuatro códices del período anterior a la Conquista, todos ellos posclásicos (900-1520), pero probablemente copias de textos anteriores. Tres de ellos se conocen por los nombres de las ciudades en donde se encuentran hoy. El Códice de Dresde (Alemania) parece estar hecho en el siglo XIII, y es el mejor de todos. Se trata, fundamentalmente, de un tratado de astronomía, astrología y prácticas de adivinación, con unas tablas que nos señalan los eclipses y otras que nos indican las revoluciones sinódicas del planeta Venus, almanaques adivinatorios e información sobre ceremonias. El Códice de Madrid (o Tro-Cortesiano), el más largo de los libros mayas, con cerca de 6,6 metros de longitud, fue hallado en dos partes. Se trata de un libro de horóscopos para su uso en

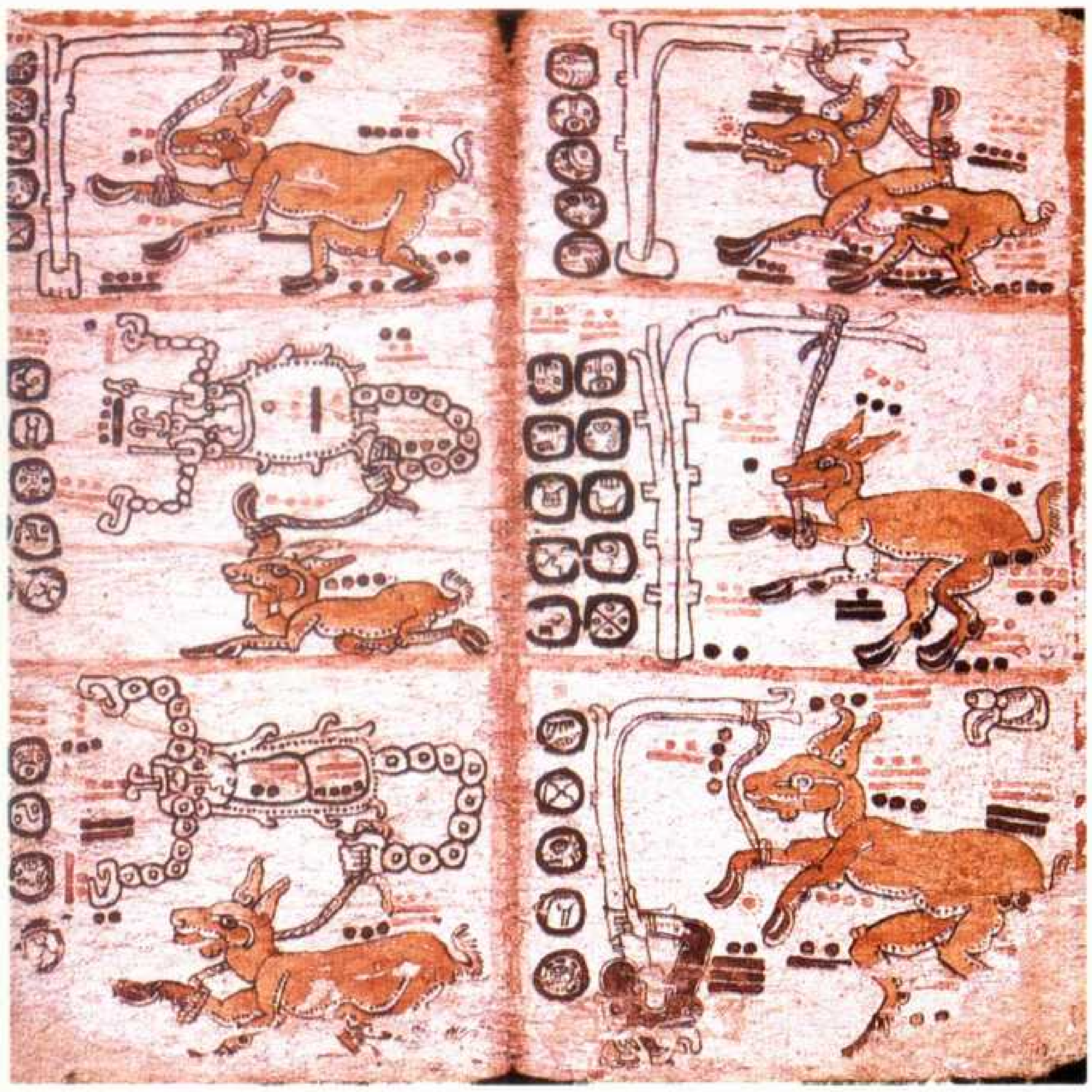


Dos secciones del Códice de Dresde, del siglo XIII. Sächsische Landesbibliothek, Dresde.



Una página del *tonalpohnualli* del Códice Azteca Borbónico. Bibliothèque du Palais Borbon, París.







Arriba:
Un ciervo enredado, detalle del Códice de Madrid, siglo XV. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Una sección del Códice Borgia. Las figuras principales son deidades mixtecas; siglos XIV-XVI. Biblioteca Vaticana, Roma.

Abajo:
Una sección de la narración de «Ocho Ciervos», del Códice Nuttal; 1011-1063. British Museum, Londres.



prácticas de adivinación y quizá fue hecho en el siglo XV. El Códice de París (o de Pérez) es un fragmento que trata de ceremonias por uno de sus lados y de prácticas de adivinación por el otro. El cuarto códice fue descubierto hace poco tiempo, y en estas fechas todavía está sometido a debate. Muestra una posición sinódica del calendario venusiano.

Hay manuscritos anteriores a la Conquista en otros estilos diferentes y pintados sobre pieles de animales que proceden de diversos lugares de México. Dignos de mención son los cinco conocidos como el «Grupo Borgia» (el códice más grande de este grupo perteneció a la familia Borgia). Su lugar de origen es inseguro, pero estos libros plegables comparten un estilo y una iconografía similares.

Una de las secciones más importantes de estos y otros manuscritos primitivos es la *tonalpohnualli,* la cuenta de los días o calendario de 20 días nombrados de acuerdo con una secuencia fija y acompañados por una serie rotativa de números, del 1 al 13, de forma que transcurrían 260 días hasta que el mismo nombre volvía a aparecer junto con el mismo número. Deidades, ceremonias y augurios estaban relacionados con este calendario, que era sagrado y ritual y prevaleció en toda Mesoamérica. Se combinaba con otro solar que contaba 365 días distribuido en meses de 20 días con cinco días «muertos» más.

En contraste con los manuscritos rituales está un grupo de códices hechos por un pueblo de habla mixteca en Oaxaca, que registra la historia de la dinastía gobernante del pueblo de Tilantongo, especialmente la historia consignada de un gobernante del siglo XI conocido como «Ocho Ciervos». (Las familias gobernantes mixtecas adoptaban unos nombres procedentes del calendario: «Ocho Ciervos» es el nombre de un día del *tonalpohnualli.* También hay otros manuscritos mixtecas de carácter histórico-genealógico pintados en un estilo anterior a la Conquista.)

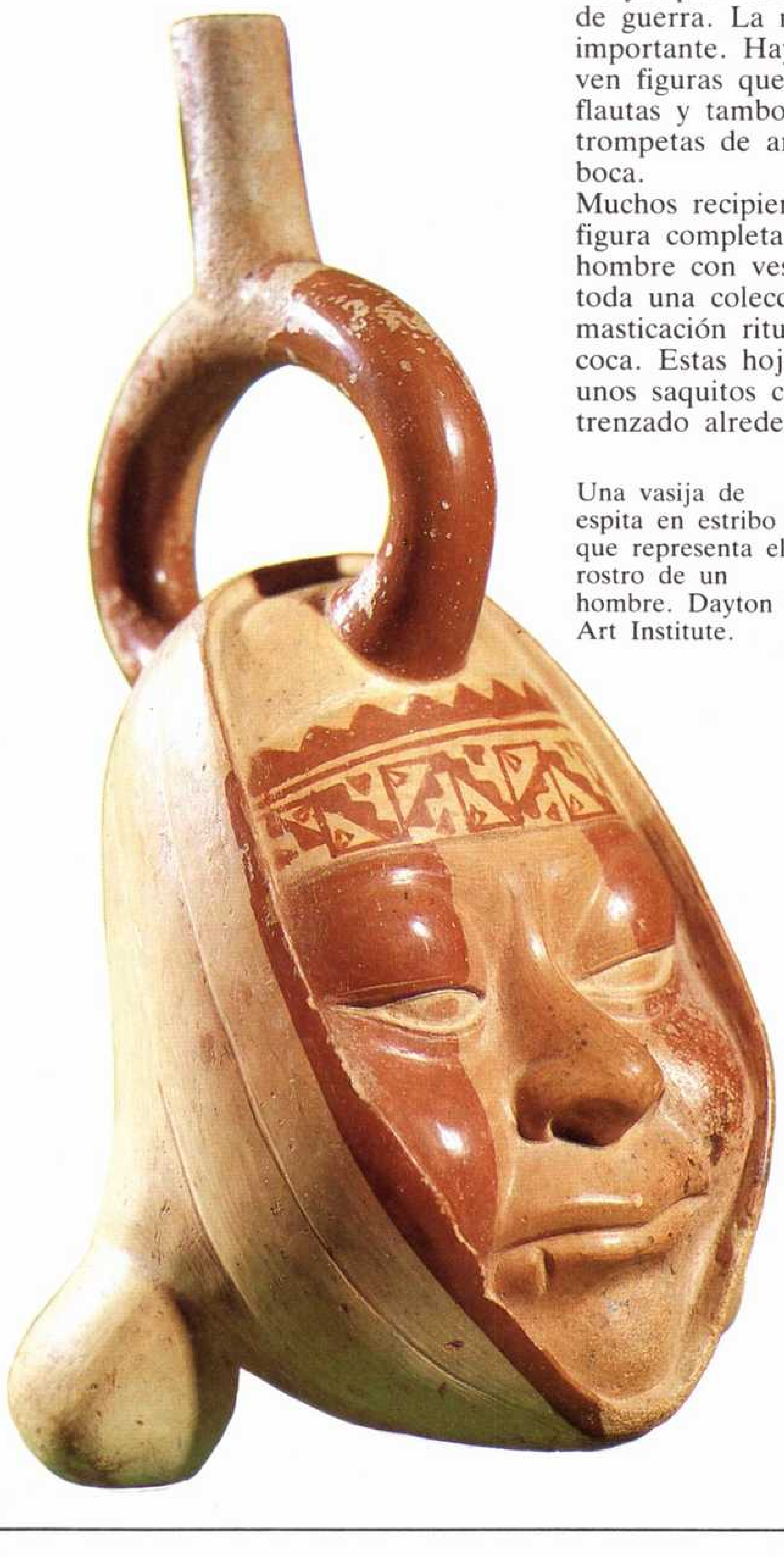
LAS VASIJAS CON EFIGIES MOCHICAS

Las vasijas con cañas o espitas hechas por los mochicas entre los años 100 a. de C. y 700 d. de C. varían mucho en tamaño y en tema. Algunas muestran figuras solitarias; otras representan escenas complicadas. Algunas son sencillas vasijas globulares con escenas pintadas; pero incluso éstas pueden llevar alguna figura modelada en la parte superior. Muchas fueron hechas con moldes. Las técnicas decorativas básicas son las del modelaje alrededor de todo el objeto, el bajorrelieve y la pintura. En estos objetos aparecen muchos temas «realistas». Hay cabezas con retratos individuales: algunos no sólo tienen características reconocibles del mismo hombre, sino incluso sus cicatrices. Algunas vasijas muestran enfermos o ciegos, quienes llevan prendas especiales y están representados con lo que probablemente son ofrendas funerarias. Otras vasijas pueden tener formas identificables de pájaros, felinos, llamas, ranas, ciervos o zorros; algunas muestran plantas. Casas y embarcaciones pueden estar representadas como modelos, así como muchas escenas rituales de las montañas o de las islas guaneras de frente a la costa. Las figuras de talla entera de guerreros constituyen tema frecuente; también aparecen prisioneros desnudos y atados, y las vasijas pueden imitar cascos y mazas de guerra. La música fue un tema importante. Hay vasijas en las que se ven figuras que tocan caramillos, flautas y tambores, y también hay trompetas de arcilla con figuras en la boca.

Muchos recipientes con efigies de figura completa muestran a un hombre con vestiduras específicas y toda una colección de objetos para la masticación ritual de las hojas de coca. Estas hojas las llevaban en unos saquitos con un largo cordón trenzado alrededor del cuello. Las



Un hombre enfermo, sentado sobre una escena que representa preparativos para poder hacer una ofrenda ritual. Linden-Museum, Stuttgart.



Una vasija de espita en estribo que representa el rostro de un hombre. Dayton Art Institute.



Abajo:
Una rana, que tiene un paisaje pintado sobre el dorso, y una serpiente. University Museum, Filadelfia.

masticaban con un poco de cal, que llevaban en una calabaza y que removían con un palito.
Estas vasijas tan realistas dicen muchas cosas acerca del medio ambiente y de las ceremonias rituales de los mochicas. Sin embargo, muchas de estas vasijas representan unos mundos que parecen irreales. Algunas de las cabezas «retratos» representan a un animal o a una deidad con un tocado peculiar y con una boca que exhibe colmillos, ojos redondeados de animal y adornos en forma de cabeza de serpiente en las orejas. Hay una representación de un guerrero que tiene cabeza de lechuza. Hay escenas que representan actividades profanas que muestran figuras en forma de esqueletos. Una rana tiene unas pinturas de plantas en el dorso; su cola puede terminar en una cabeza de animal. Un cacahuete antropomorfizado toca la flauta y hay patatas que tienen rostros de hombres enfermos. Focas y cormoranes antropomórficos tocan el tambor. Tales representaciones puede que parecieran tan «reales» como las naturalistas según el punto de vista de los mitos, la religión y la cosmología mochicas.
Es posible que estas vasijas fueran hechas solamente para colocarlas en tumbas: sus temas enlazarían con las creencias religiosas acerca del otro mundo y otra vida y lo que era importante llevar a él.

Para mayor información:

Benson, E. P.: *The Mochicas: a Culture of Peru,* Nueva York y Londres (1972). Donnan, C. B.: *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication,* Los Angeles (1978). Kutscher, G.: *Chimueine Altidianische Hochkultur,* Berlín (1950). Sawyer, A. R.: *Ancient Peruvian Ceramics: the Natan Cummings Collection,* Nueva York (1966).



Una vasija con forma de foca. Art Institute, Chicago.



Una vasija que representa un pájaro. Art Museum, Princeton.



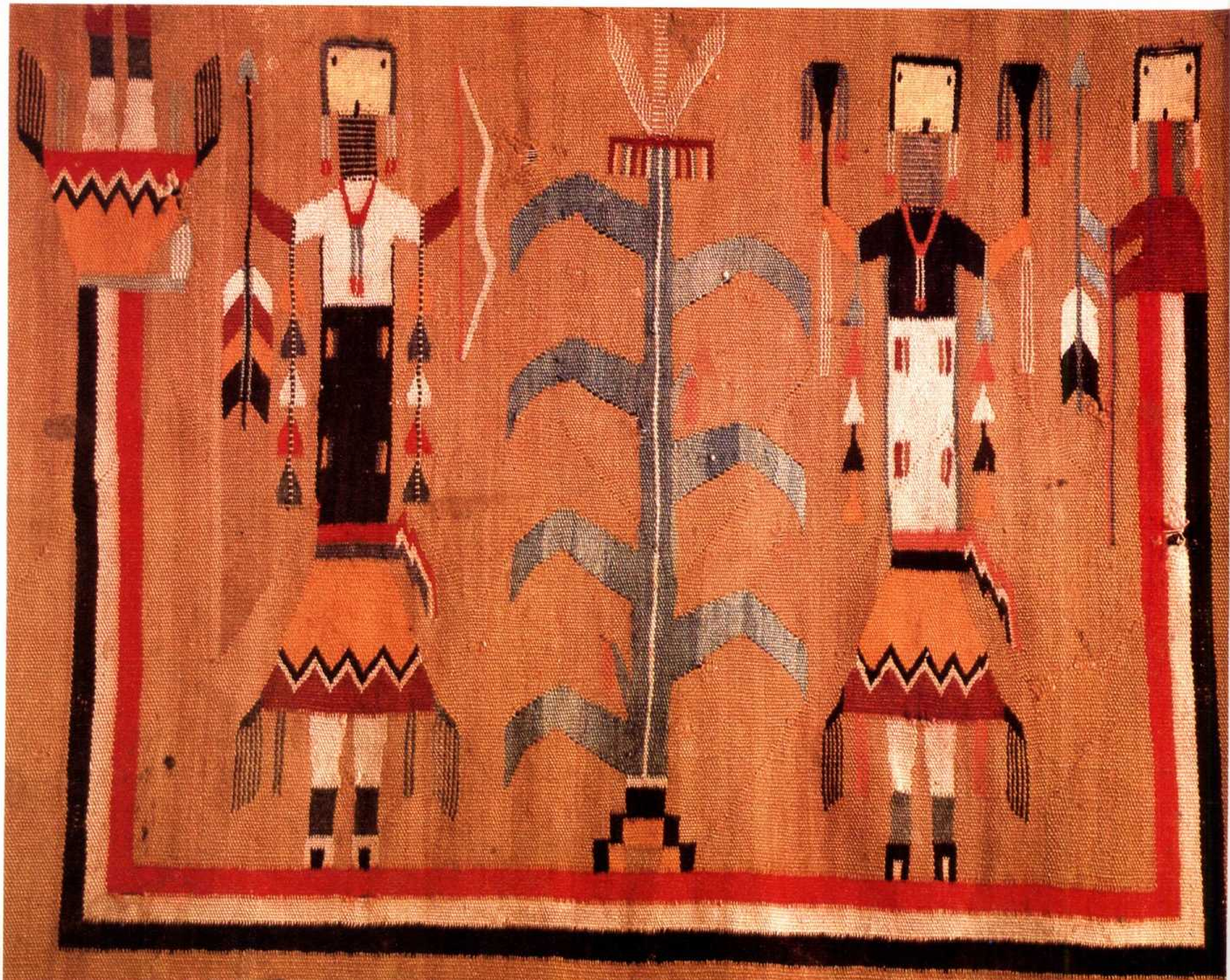
Un hombre que lleva una calabaza de cal. Metropolitan Museum, Nueva York.



Presentación de una ofrenda religiosa a una deidad. Staatliche Museen, Berlín O.

XXVI

ARTE INDIO NORTEAMERICANO Y ESQUIMAL



Una manta de los indios navajos (Suroeste de Norteamérica), c. 1880. Schindler Collection, Nueva York.

EL mundo al que los nativos norteamericanos emigraron desde Siberia cruzando el estrecho de Bering hasta alcanzar el actual territorio de Alaska hace unos cuarenta mil años, según la creencia generalmente aceptada, ofrecía gran riqueza de recursos para el artista en potencia. No sólo estaba el Nuevo Mundo generalmente dotado de fauna, sino que la flora era igualmente numerosa y adaptable. Ofrecía este mundo alimento, cobijo y vestido gracias a una gran variedad de maderas, piedras y sustancias animales que suministraban los materiales precisos con los que crear llamativos diseños artísticos nuevos, así como para desarrollar poco a poco las técnicas necesarias para su fabricación, muchas de las cuales no se pueden encontrar en ningún lugar del Viejo Mundo.

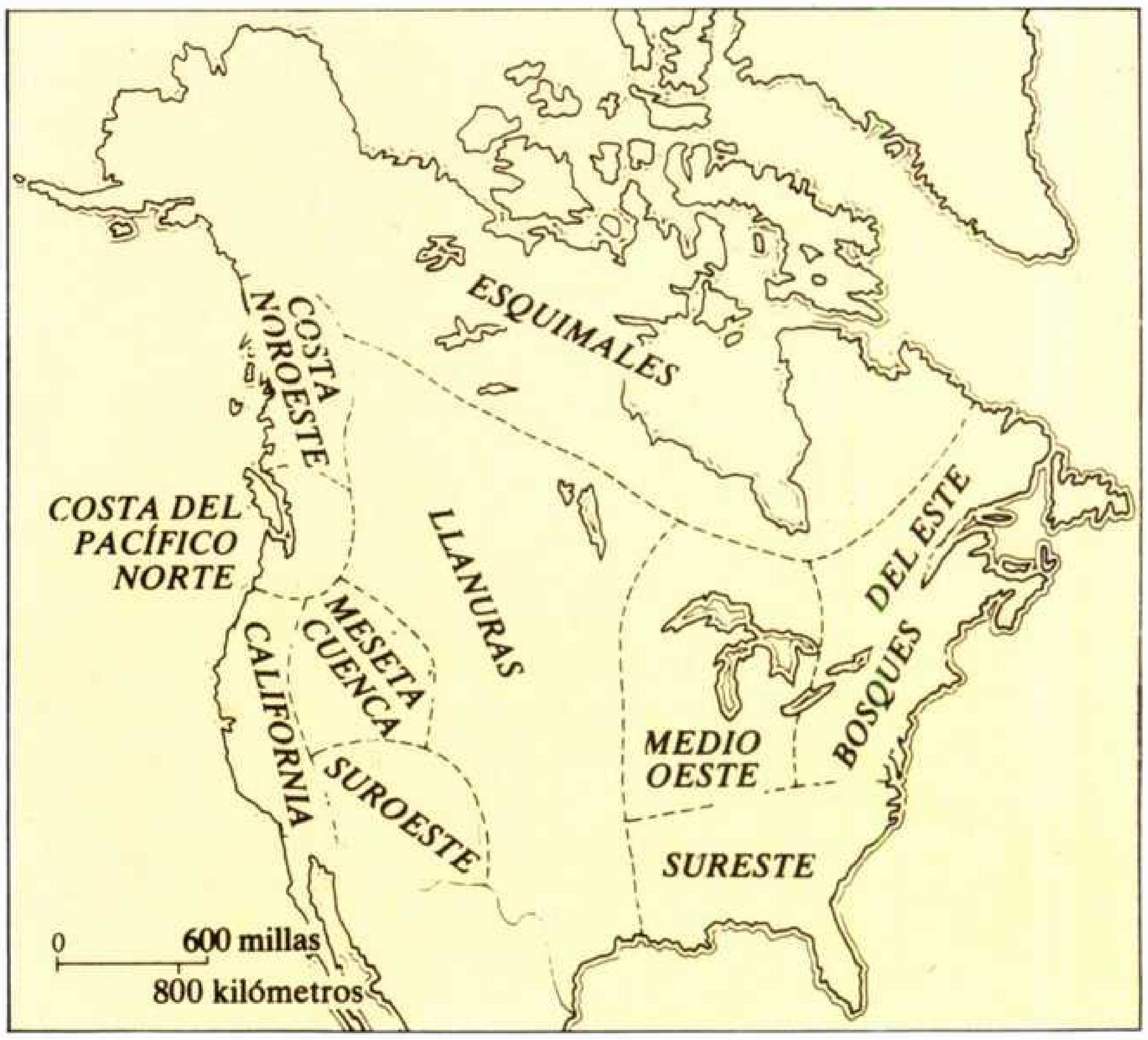
Verdaderamente, este factor de variedad exige que se acentúe, puesto que es un error común considerar a los habitantes aborígenes como miembros de una sola raza de indios norteamericanos y pensar que el resultado del quehacer de este ente colectivo es un solo «arte indio». Aunque sí es cierto que el producto del nativo norteamericano es, ciertamente, un arte indio, también es verdad que se trata del producto de más de 300 tribus diferentes, que hablan casi otras tantas lenguas distintas. Muchos de estos idiomas son tan distintos entre sí como lo es el chino del inglés, con modelos de vida social igualmente divergentes. No tienen nada más en común que la antiquísima ascendencia étnica. Esta cuestión es tan complicada, que cualquier tratamiento individual vendría a resultar más bien desequilibrado. Un estilo de arte determinado puede ser parecido, pero nunca idéntico, de un grupo a otro, y en muchos estilos de diseños la diferencia puede resultar verdaderamente espectacular. A medida que se fueron incorporando nuevos materiales al proceso de elaboración, y que se fueron creando nuevas técnicas para el mejor uso de ellos, no sólo se iban creando nuevos y atractivos diseños y formas diferentes de modelos, sino que también se crearon distintas variedades de estilos que fueron evolucionando gradualmente, hasta convertirse en los estilos de arte que hoy consideramos «tradicionales». Al entrar a considerar el proceso evolutivo, debemos tener en cuenta que con estas formas existía un modelo cultural que cambiaba constantemente; y lo que era habitual para un grupo determinado en un lugar y en un momento específicos, con frecuencia solía experimentar un cambio considerable con la llegada de otra generación a medida que se iban infiltrando nuevas ideas y diferentes formas de aplicarlas.

Los conceptos considerados como «lo primero» de modo absoluto en materia de arte prehistórico cambian continuamente gracias a nuevos descubrimientos, pero en el caso del Nuevo Mundo es posible ofrecer un recuento bastante fidedigno del desarrollo cultural. Se cree por regla general que los primeros desarrollos artísticos surgieron con la fabricación de los primeros útiles de piedra destinados a la caza de animales comestibles y a la protección propia. Al examinar estos útiles y puntas de proyectiles, se hace evidente al instante que muchos de ellos son verdaderos objetos de arte por sí mismos. El hábil trabajo sobre pedernal, calcedonia y esquisto preciso para crear las puntas de flechas de Clovis, Sandia y Folsom, gracias a los cuales conocemos las primitivas culturas, requería un gran perfeccionamiento de la técnica en piedra. Fechadas desde c. 10000 al 8000 a. de C., su cuidada forma y su corte transversal acanalado las hacen estéticamente sobresalientes. La utilización del hueso y la madera pudo haber precedido o no al uso de la piedra. Junto con la madera, el hueso y la piedra resultaban más fáciles de trabajar y los tres se convirtieron en medios esculturales importantes; los mangos de cuchillos, las clavas o mazas y los ornamentos y otros utensilios ofrecían una superficie para la decoración que se realizaba mediante la incisión en bajorrelieve o a todo su alrededor. Muchos de los primeros hallazgos arqueológicos indican un nivel completamente logrado, desde un punto de vista estético, en el dominio de estos materiales.

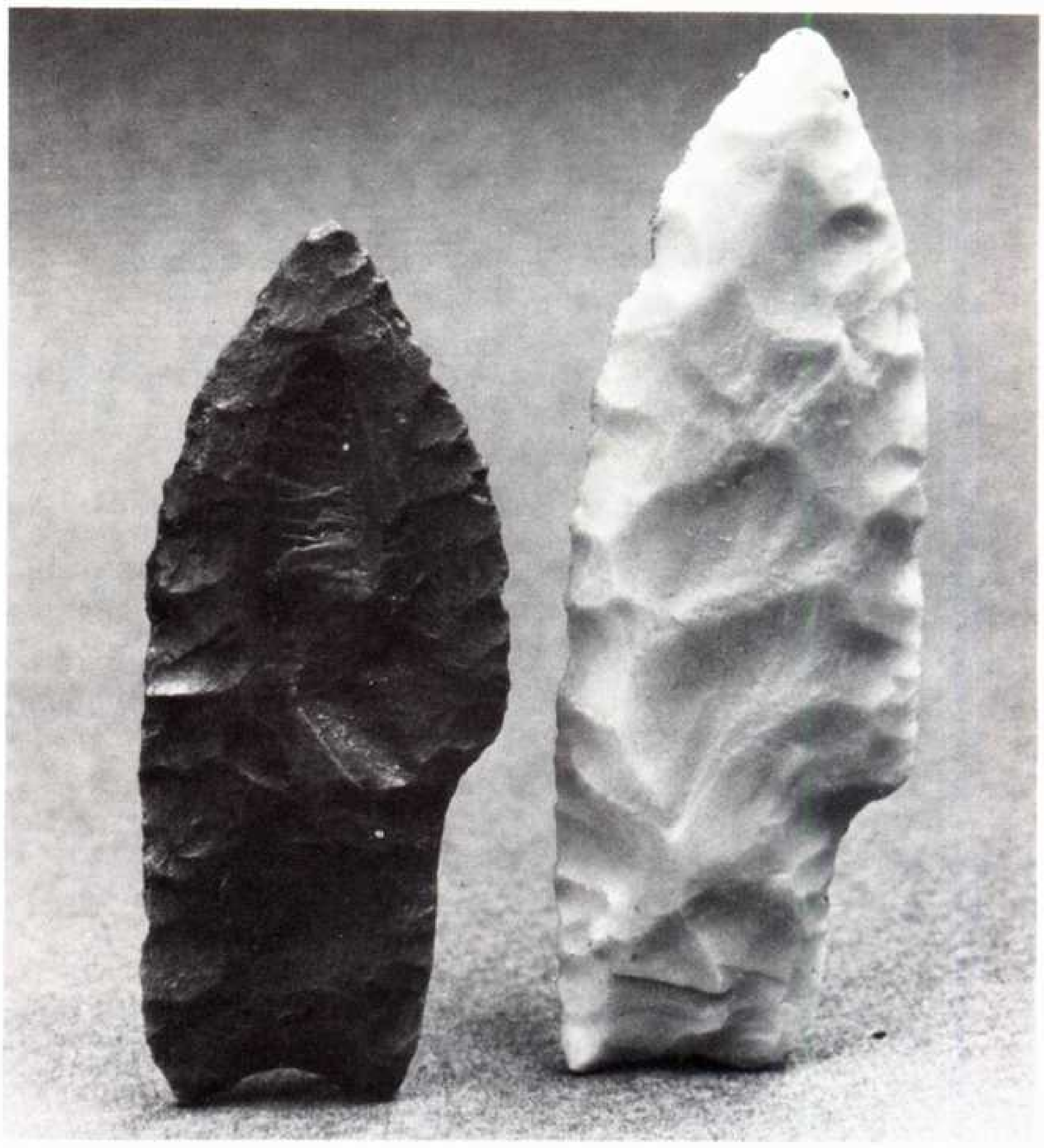
Entre las artes más complejas, la cestería fue quizá la primera en alcanzar madurez. El uso de una gran variedad de hierbas, exuberantes en el Nuevo Mundo, junto con lianas y algunos materiales vegetales procedentes de los árboles de hojas largas, permitió la fabricación de una gran variedad de formas y tamaños. La combinación de distintos tipos de fibras vegetales, junto con la relativa rapidez en dominar la técnica de los colorantes vegetales, necesarias para producir colores útiles, introdujo muchos estilos de diseños que permitieron crear un arte de cestería colorista y atractivo y permitió a los artesanos el poder identificar su trabajo frente al de otros. Este factor de identificación es importante en las artes, puesto que gracias a él resultaba posible señalar la afiliación tribal, la clasificación social y el simbolismo religioso.

La cestería fue seguida de cerca por el tejido de fibras flexibles. Las diferencias se fundan sobre todo en el uso del telar, en la creación de un tipo distinto de producto manufacturado, así como en la introducción de fibras más flexibles, sobre todo plantas más delicadas, pelo y lana de animales y cabello humano. Los pueblos prehistóricos conocieron distintos tipos de telares, en particular el telar de bastidor simple, que incluía una trama tendida de adelante hacia atrás y una urdimbre entrelazada. También estaba el telar de abrazadera o correa, en el que la tensión la tenía que ejercer el tejedor ajustando el

Las áreas culturales de los indios norteamericanos.



cuerpo a medida que iba trabajando, y el verdadero telar, en el que se creaba una *calada* gracias a la introducción del *lizo*, y la urdimbre se pasaba merced a algún tipo de lanzadera.
Hubo muchas versiones, bastante refinadas algunas, de los telares básicos. Éstos se distribuyeron desde el territorio septentrional de Norteamérica hasta la parte más meridional de Sudamérica, y todos se encuentran todavía en uso. Su complejidad varía con el grado de pericia del tejedor y la importancia que alcanzaron en una determinada región. De ellos provino la enorme gama de prendas —las bolsas, bolsillos, cinturones, tocados y materiales tejidos parecidos— utilizadas por pueblos indios antiguos y contemporáneos para proveerse de las comodidades necesarias para una vida confortable y una civilización más perfecta.
La siguiente de las artes antiguas en la secuencia del desarrollo es, según opinión general, la del uso de la arcilla. Aunque la cerámica es casi tan antigua como cualquier otra actividad humana, probablemente se fue desarrollando en coincidencia con el arte de la cestería. Una teoría vigente es que las cestas, cubiertas de arcilla para hacerlas impermeables, se colgaban sobre el fuego para calentar su contenido; de alguna forma, quizá por accidente, la cesta se quemó, y cuando la sorprendida mujer que la había utilizado extrajo la forma endurecida de las cenizas, tuvo en sus manos un nuevo recipiente —arcilla cocida— hecho con lo que había sido la cubierta de barro de la cesta. Había nacido así un nuevo arte, ya que muy pronto se advirtió que la «chaqueta» de cestería era innecesaria. La cerámica vino a convertirse en un arte importante, gracias al uso experimental de la arcilla combinada con otros materiales terrosos para darle fortaleza, forma, tamaño y color.
Aunque el arte de tejer, la cerámica y la cestería son conocidos en yacimientos arqueológicos de todas las Américas, los ejemplos que pueden fecharse encontrados hasta ahora en Norteamérica parecen ser posteriores que los de Sudamérica. Parte de la razón puede que estribe en que han subsistido más piezas, y más antiguas también, en las regiones desérticas del Perú. Los pocos ejemplos que tenemos procedentes del desierto del suroeste norteamericano parecen datar todos ellos del período Horizonte tardío. Pero, por otro lado, la cerámica norteamericana es notable debido a que algunos de los ejemplares más antiguos han sido hallados en la región del sureste: en la isla Stallings, en el Estado de Georgia, por ejemplo, fabricaban una cerámica bien hecha y bien cocida en fechas tan remotas como 3500 a. de C., y algunos ejemplares que pasaron hace poco la prueba del radiocarbono en California del Sur nos revelan la existencia de una cerámica que data de c. 4000 a. de C. (La cerámica más antigua que se ha encontrado hasta ahora en Sudamérica proviene de la localidad de Valdivia, en Ecuador, fechada c. 3500 a. de C.)
Aunque la madera fue esculpida casi en todas partes, y unos cuantos ejemplos han subsistido en Norteamérica, las pruebas resultan demasiado escasas para formar otra cosa que no sean simples conjeturas acerca del propósito, el estilo y, lo que importa aún más, el grado de importancia que tuvo este arte. En aquellas regiones en donde se sabe que había grandes zonas de bosques, es cierto que el arte de la talla en madera revistió gran importancia, tal y como es hoy en día. Pero era un arte periférico en aquellas regiones que carecían de una importante producción de madera.
La madera parece ser que fue utilizada para cualquier



Dos puntas del tipo Sandia de la cueva de Sandia, Nuevo México. Altura, 6 y 7 cm., respectivamente; c. 10000-8000 a. de C. Maxwell Museum of Anthropology, Albuquerque.

propósito imaginable: astas, mangos, recipientes, máscaras, planchas, pequeños objetos de adorno, ornamentos de cualquier tipo. Grandes tablones de madera se obtenían de los árboles para construir viviendas, muchas de las cuales eran lo suficientemente grandes para albergar confortablemente a unas cuantas docenas de personas. La mayor parte de los objetos de arte hechos en madera estaban tallados, incisos o trabajados con un esfuerzo por hacerlos más atractivos a los ojos; muchos de ellos fueron adornados después con colores.
El metal no fue de uso común en la Norteamérica precolombina en ningún aspecto importante hasta la introducción del hierro por los europeos. Se utilizó algo el cobre obtenido a cielo raso y existen indicios de que también se empleó el plomo; pero el oro, la plata y el hierro siguieron siendo desconocidos en gran parte y, por lo tanto, no fueron utilizados hasta más tarde. Se han encontrado hojas de cuchillo de cobre, junto con puntas de proyectiles, algunos pequeños recipientes, cucharas y agujas o leznas, pero aparte de estos objetos, el cobre no fue utilizado con amplitud.
Con el desarrollo de estos oficios en diversos grados a través de todo el continente, la introducción de nuevas técnicas y materiales por los europeos causó un impacto crítico. El fenómeno de introducción de materiales o técnicas nuevos requiere un receptor hospitalario para convertirse en eficaz; a menos que la cultura se encuentre lo suficientemente avanzada para ser capaz de hacer uso de la novedad, esa misma introducción puede resultar de poca importancia en sí misma.
En la mayoría de estas artes, el indio se encontraba bastante adelantado (en realidad, en algunos casos, iba por delante de la técnica introducida) y fue capaz de adaptarla de inmediato en su propio provecho. La pericia



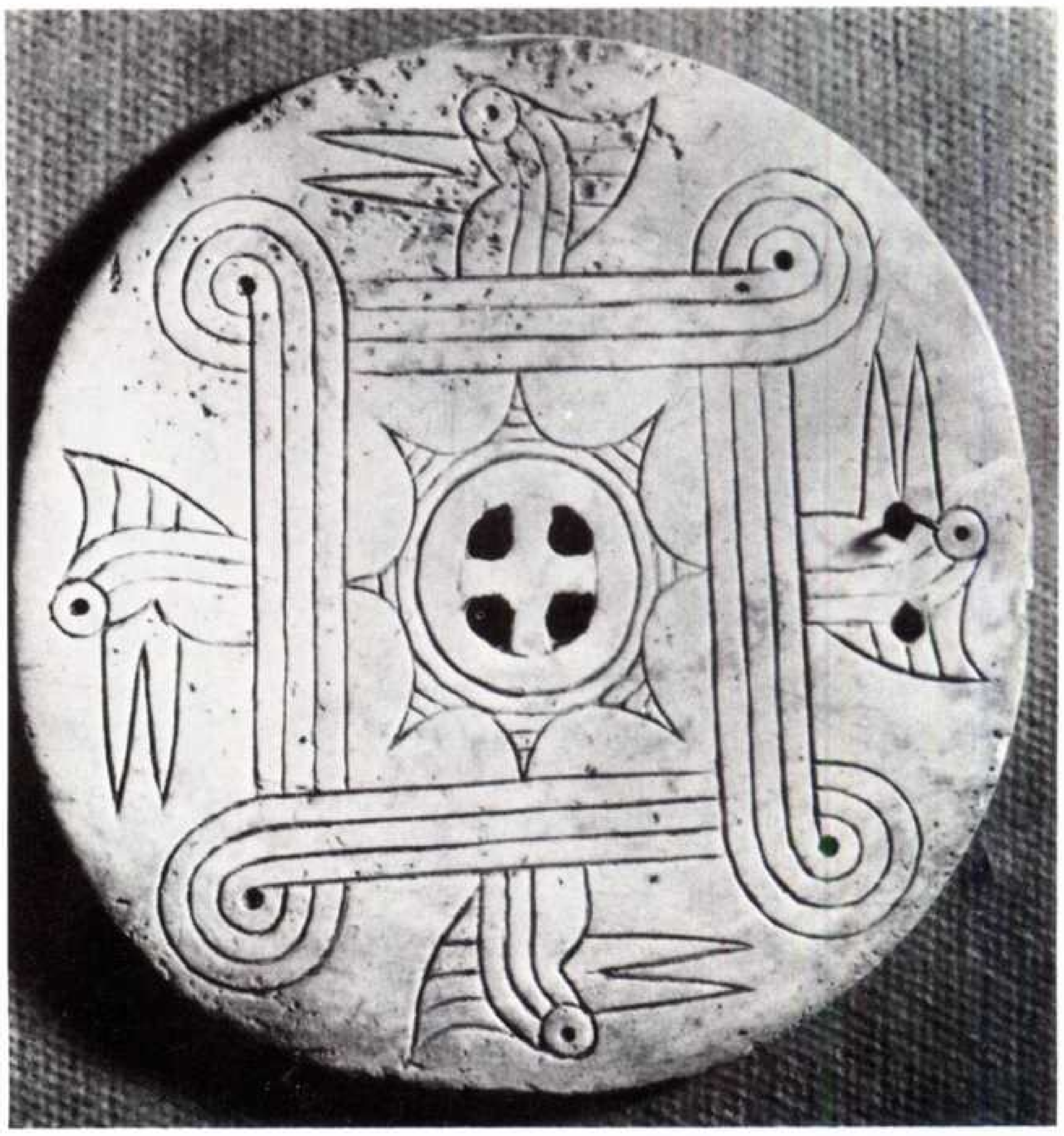
Una pipa con una figura de rana; cultura india Hopewell (región de los Grandes Bosques Orientales); longitud, 10,5 cm.; 300 a. de C.-500 d. de C. Ohio State Museum, Columbus.

en el arte del tejido era tal, que la introducción del telar horizontal sólo ejerció un impacto moderado y sólo desplazó al telar vertical para producir grandes cantidades de tela. El torno de alfarero no fue utilizado antes de la llegada de los europeos, aunque se conocía una forma primitiva de plataforma de base, a la que se hacía girar con una mano o con los pies. Un tipo de «rueda para dar vueltas alrededor» fue utilizada en una reducida región (el alfarero caminaba alrededor de la vasija que estaba confeccionando, dándole forma mientras iba avanzando). Sin embargo, sólo en épocas modernas vino a asumir el torno verdadera importancia en la América india, principalmente en las tierras hispánicas.
Se llegaron a utilizar casi todas las variedades de piedra en la escultura o en la producción de utensilios; las tres más comunes para la talla artística fueron la esteatita, la piedra caliza y la catlinita. La primera de ellas, también conocida como «jabón de sastre», fue utilizada para crear una gran variedad de cuencos, pipas y ornamentos, mientras que las grandes efigies, las estatuas, las formas zoomórficas y las figuras similares fueron esculpidas en piedra caliza y en piedra arenisca. La catlinita, variedad especial de arcilla endurecida de color rojo, fue utilizada no sólo para fabricar cazoletas de pipas y en ciertas ocasiones las boquillas de éstas, sino que también fue tallada y esculpida con figuras y cuencos.

Influencia europea.—Los colores empleados durante la época prehistórica se obtenían en su mayor parte de plantas, bayas y de tierras naturales. Por regla general, eran el negro, el rojo, el marrón y el amarillo. Los pigmentos minerales proporcionaban ocre, blanco y verde o azul verdoso. Todos ellos eran relativamente apagados. No fue hasta que los europeos introdujeron, c. 1880, los tintes de anilina, cuando los brillantes colores, que con tanta frecuencia se llaman equivocadamente «colores indios», adquirieron preponderancia. Pero en cuanto pudo disponer de ellos, el artista nativo los acogió con gran entusiasmo, aun cuando los tradicionalistas desaprobaban muchas veces su uso. A los ojos de los indios una talla pintada con colores brillantes es mucho más atractiva que con los tonos sombríos o apagados que existían con anterioridad.

Muchos otros materiales decorativos solían utilizar los artistas indios, especialmente púas de puerco espín, pieles, garras y dientes de animales, cabello humano, conchas y materiales de origen vegetal. Las conchas ejercían un atractivo particular sobre los indios por provenir de las aguas. Muchos de los amuletos, colgantes y ornamentos tallados fabricados con conchas revestían una importancia casi sagrada, y algunos de los diseños más creativos y artísticos de los indios se encuentran tallados, o grabados, en discos de grandes conchas marinas redondeadas.
Todas estas técnicas y aplicaciones fueron el resultado de un largo período de desarrollo, experimentos y práctica, y contribuyeron a que se alcanzase una altura cultural que aún perdura. Un comentario que suele escucharse con frecuencia sostiene que el artista indio jamás creó «un arte por el arte en sí», y se arguye que todo lo creado tiene una función material. Ésta es una simplificación excesiva: aunque los reducidos sistemas de almacenamiento del hogar nativo conceden algo de verdad a esta observación, existen muchos ejemplares cuyo valor funcional parece, según cualquier criterio racional, que sólo se puede medir en términos visuales. Los más notorios son esas vasijas abiertas y caladas hechas por el pueblo prehistórico de Florida. Parece claro que no sirvieron nunca como recipientes, sino que estaban hechas sólo por su atractivo estético.
¿En qué consiste el arte indio? Fundamentalmente es un arte popular hecho por los pueblos indios. En sus mejores momentos se hizo para satisfacer necesidades indígenas y con propósitos también indígenas. Cuando se expone a las demandas del exterior, este arte pierde mucha de su integridad original y asume formas,

Un disco de concha con pájaros carpinteros crestados; cultura india Mississippi (Bosques del Sureste); c. 1000 a. de C. Museum of the American Indian, Nueva York.



propósitos o proporciones ajenos.
Verdaderamente, una de las influencias europeas más importantes sobre el arte indio ha sido la del tamaño. Vasijas destinadas a cocinar raciones familiares se convirtieron en cuencos que caben en una mano. Los tejidos ya no se usaron para cubrir el cuerpo, sino que se exhibieron como colgaduras para las paredes o como alfombras. Grandes cestas de almacenamiento y bateas para aventar se convirtieron en pequeños cestitos de adorno para la repisa de la chimenea o en bandejitas para tiestos de flores. Ya no se sentía gran necesidad de objetos destinados al uso cotidiano, sino de objetos hechos para la contemplación y fácilmente transportables. Las formas tuvieron que ajustarse también a estas necesidades o, por desgracias, se vieron forzadas a adoptar diseños y modelos «monos», como, por ejemplo, los sombreros, vasijas y cuencos de mimbre, inspirados en prototipos europeos que se fabricaron a comienzos de este siglo.
El arte indio no es excepcional en sí ni por sí mismo; aunque refleja ciertas cualidades individuales, fundamentalmente en cuanto a diseño, color, forma y estilo, gracias a las cuales el observador entendido puede identificar el origen cultural del objeto, existen muchos y cercanos paralelismos con las artes oriundas del Viejo Mundo. En realidad, es posible confundir algunos tipos de vasijas de barro originarias de Chipre con las del Suroeste norteamericano; una punta de piedra desbastada de Arkansas se confundiría entre puntas prehistóricas europeas expuestas en una bandeja; y algunos tejidos de los indios navajos son muy parecidos a tejidos procedentes de ciertas áreas del Oriente Medio. Todos estos objetos eran respuestas naturales a las necesidades y al medio ambiente locales.
Sin embargo, cuando llega el momento de juzgar «el arte tradicional de los indios norteamericanos», hay poca confusión entre los productos fabricados en el Viejo y en el Nuevo Mundo. Y es esta forma tradicional, fácilmente reconocible, la que se ha convertido en norma para juzgar. Se pueden considerar cualidades diferenciadoras del arte indio el empleo de masas como elemento estético, el de formas y tipos de objetos que se reflejan los recursos naturales del Nuevo Mundo, los motivos de trazos lineales, tanto los angulosos como los curvilíneos; el uso predominante de patrones repetitivos, a veces hasta rellenar por completo una superficie determinada; la solidez en la combinación de colores, con unas tonalidades relativamente limitadas, y los diseños aplicados a la superficie de los objetos, con mayor empleo de diseños planos o en bajorrelieve que de talla en redondo. Una buena parte de la producción del artista indio tenía en cuenta la movilidad y manejabilidad, por causa, en no escasa medida, de la naturaleza nómada de muchas tribus indias. Esto era quizá algo menos cierto en el caso de los sedentarios indios pueblos y de las tribus de la Costa Noroeste.
Algunas artes estaban más adelantadas que otras. La cestería, por ejemplo, fue uno de los mayores éxitos del artista nativo, y, tras un estudio comparativo, se puede mantener que ninguna otra región del mundo igualó la destreza del tejedor de cestas de California. En materia de cerámica, la gama de diseños, la variedad y la calidad estética fueron de elevada categoría. Mucha de esta alfarería, cocida a temperatura relativamente baja en el Suroeste, igualó a la de los ceramistas orientales en cuanto a forma, diseño y variedad imaginativa. El tejido de muchas fibras naturales, su cuidadosa hilatura y hábil diseño dieron al arte textil indio una calidad que aún se mantiene en cualquier exposición. Sólo en materia de obras en metal y piedra fue el nativo norteamericano menos sobresaliente, probablemente porque la necesidad de que los objetos fueran portátiles impidió el desarrollo de la escultura. También se puede aducir que cada gran área o región geográfica de Norteamérica parece haber descollado en un arte particular. Esta idea plantea la cuestión de la especialización del arte nativo. En cierto sentido, todos los hombres eran artistas: cada uno fabricaba sus propios objetos con un propósito particular. Los que estaban mejor dotados producían objetos de mejor calidad. Al ser buscados se convirtieron en artistas, en el sentido de que eran personas creadoras, por más que este concepto parece que no existió en las civilizaciones primitivas. Unos cuantos grupos sí que contaron con «artistas profesionales» o personas que se ganaban la vida fabricando objetos para la venta o el trueque. Sabemos que estaban muy bien considerados.
Los pueblos de las Llanuras utilizaron al máximo los cueros, e hicieron túnicas y vestidos de piel de búfalo con pinturas y decoraciones coloristas.
Los indios de la Meseta trabajaron las hojas de la panocha del maíz de un modo excepcional, mientras que la talla en marfil de los esquimales es una técnica que todavía dominan los artistas de la región occidental de Alaska. Los indios de la región de los Grandes Lagos trabajaron más la madera, aunque no en la escala


Una máscara con un ojo negro y plumas, de Alaska occidental; siglo XIX. Robert H. Lowie Museum, Berkeley.

monumental de sus lejanos hermanos de Alaska. Los indios del área cultural de los Bosques del Este expresaron su creatividad con materiales poco comunes y en particular pelo de alce y corteza de abedul, así como madera y plumas de aves. Por último, a través del Sureste, el modelado en arcilla y la cerámica, unidos a una magnífica escultura en piedra, proporcionaron un nivel notablemente alto de calidad estética.

La amplitud de las rutas comerciales, tanto durante la época prehistórica como en la reciente, fue motivo de importantes influencias sobre el arte nativo. Se suele creer equivocadamente que los pueblos primitivos vivían en una especie de vacío y que sólo conocían la región en que vivían. Ahora sabemos que esto no era así: los pueblos de la costa oceánica recibían con frecuencia la visita de comerciantes y mercaderes que venían a buscar coloridas conchas marinas y traían consigo preciosos objetos de tierra adentro. Regresaban no sólo con las conchas, sino también con narraciones de cuanto habían visto, con nuevas ideas, nuevos conceptos naturales y, con frecuencia, materiales totalmente nuevos, que en su día daban lugar al nacimiento de una forma de arte completamente nueva. Es este dilatado comercio intertribal lo que con frecuencia confunde a los estudiosos en sus intentos de establecer el origen de determinados diseños.

Aunque existe cierta homogeneidad gracias a la cual se pueden distinguir e identificar los materiales y las regiones artísticas, hay una serie de variantes en la forma, el estilo y el diseño, de modo que no hemos de preocuparnos nunca seriamente de la posibilidad de identificar, aunque sólo sea en términos generales, el origen de un objeto determinado. En el tratamiento por regiones que sigue a continuación, será muy conveniente también considerarlos en tres secuencias cronológicas principales: las formas del arte prehistórico de la región, los estilos tradicionales y los de transición que se fueron desarrollando a lo largo de los siglos y que son los fundamentos primarios de identificación, y, por consiguiente, los signos indicadores de un determinado estilo regional o tribal, y las pautas contemporáneas en aquellas regiones en donde existe un *continuo* que se puede seguir. Esto último permite también una breve consideración de los cambios debidos a las distintas influencias sufridas durante el siglo pasado.

Los esquimales.—Desde la primitiva forma okvik de c. 400 a. de C., el arte principal de este pueblo de Alaska fue la escultura. Existieron, bien es verdad, otras manifestaciones artísticas, entre ellas el trabajo en madera, cuero, hueso y concha, así como los más permanentes en arcilla, piedra y marfil. Este último, muy particularmente, ofrece amplia prueba de una creación muy extendida de figuritas y utensilios hermosamente tallados, con motivos lineales cuidadosamente diseñados y profundamente incisos en su superficie. Las figuras tienen una característica cabeza en forma de rombo, con incisión en línea recta y circular. Los arpones y las puntas de los dardos también llevan estos diseños lineales.

Como los materiales más perecederos desaparecieron hace mucho tiempo en el hostil clima del Ártico, los únicos ejemplares que subsisten son los objetos de marfil, piedra y, a veces, hueso, encontrados en las excavaciones de antiguas tumbas. Sin embargo, se han descubierto las suficientes semejanzas entre formas prehistóricas y otras más recientes para dejar en claro que sólo se han producido cambios mínimos a lo largo de los siglos. El período tradicional del arte esquimal está representado por insólitas máscaras de madera, muletillas, botones y amuletos de marfil y otros pequeños ornamentos fabricados entre los años 1500 y 1900. Resulta interesante saber que, entre todas las artes de los nativos norteamericanos, los estilos abstracto y surrealista experimentaron su más imaginativo desarrollo entre los esquimales, lo que queda especialmente bien demostrado por las fantásticas máscaras talladas y decoradas utilizadas en las ceremonias rituales.

La pericia artística de los esquimales tiende a disminuir en calidad estética a medida que nos vamos trasladando desde el oeste hacia el este. Las obras más perfeccionadas y de superior calidad técnica se encuentran entre los esquimales occidentales, que habitan Alaska. Los esquimales centrales, de Canadá, tienen un estilo de arte menos exuberante, la mayor parte del cual se manifiesta ahora en piedra. En esta región se encuentra mucho menos marfil, aunque ambos grupos demuestren el mismo magnífico sentido del humor que tanto predomina en el arte esquimal. Los esquimales orientales, incluidos los que habitan Groenlandia, tienen una forma de arte más estática y demuestran menos humor en el tratamiento de sus obras de arte.

Las pesadas vestimentas de piel de los esquimales crean la necesidad de disponer de botones y pasadores pequeños. Algunos ejemplares de estos objetos, tallados en marfil, son obras de arte en sí mismos. Los utensilios de madera, utilizados con mucha frecuencia, no sólo estaban bien tallados, sino que con frecuencia iban decorados con diseños de marfil similares. Pero son quizás los pequeños amuletos, fetiches y efigies los objetos mejor conocidos; muchos de ellos son auténticas obras maestras.

La mayor parte de las actividades artísticas contemporáneas de los esquimales han surgido como respuesta a la demanda de los blancos. Las tallas en esteatita, tan difundidas y populares, con diseños que reflejan la vida cotidiana o seres y acontecimientos mitológicos, nacieron debido a la introducción de este arte c. 1946 por personas no esquimales relacionadas con organizaciones artísticas y artesanas canadienses y estadounidenses. Algunos años más tarde, una influencia extranjera semejante fue responsable de la introducción de la impresión de estampas al estilo japonés. Ambas actividades artísticas continúan como forma de obtener ingresos.

Los artistas esquimales, ciertamente, han dedicado su talento a estas dos actividades artísticas, pero también es cierto que no existe ninguna tradición ni ningún propósito en la vida esquimal que justifique estos objetos. Éste es, en realidad, un refinado arte para el turismo, aunque sea excelente desde el punto de vista estético.

Hoy en día, varios factores han hecho del arte esquimal una actividad importante de la que los artistas profesionales se enorgullecen mucho. Entre estos factores está el haber cambiado de ser un aislado tallista de aldea a trabajar seriamente con grupos de artesanos u organizaciones cooperativas, que disponen de instalaciones y edificios. El artista va al taller a trabajar, casi siempre sobre la base de un trabajo diario y regular, y se gana la vida gracias a la práctica de su arte. Algunas cooperativas venden al por menor directamente; otras colocan sus productos a través de tiendas de recuerdos y curiosidades o de otros canales comerciales. Los esquimales continúan produciendo sus tradicionales

figuras, ornamentos y decoraciones de marfil, máscaras y utensilios de madera, sus tallas sobre esteatita y sus litografías.

La Costa Noroeste.—A lo largo de la costa de Alaska y en Columbia Británica viven algunos de los más notables escultores en madera del mundo. No sólo sobrepasan a todos los demás artistas nativos que trabajaron la madera en el Nuevo Mundo, sino que sus diseños monumentales se mantienen con ventaja frente a los artistas del Viejo Mundo. Sus postes totémicos, complicadamente tallados, que se elevan hasta más de 20 metros, son un testimonio elocuente de su talento estético, su pericia técnica y la grandiosidad de su concepción política. Sus obras van desde los elevados postes totémicos, de 18 a 21 metros de alto, y los achatados pilares, de 3 a 4,5 metros, que sostienen los techos de las viviendas, hasta las grandes pértigas, los remos y estatuas, así como los pequeños amuletos y objetos de adorno. Frente a ellos sentimos que existe un vigoroso sentido de dominio de las complejidades del diseño, que es intrincado, pero organizado y equilibrado con belleza.
Los pueblos tlingit y haida han dominado el arte de la talla en madera mejor que los demás, tanto en la invención de objetos, diseños y motivos como en la ejecución en gran tamaño. Obras tan excelentes como éstas han producido los tsimshian, los kitshkan y los niska, pero en menor número. Los kwakiutl se inclinaron más bien por diseños y conceptos más voluminosos, en los que los elementos se realzaban a menudo con colores, casi siempre el rojo y el azul verdoso, sobre un fondo blanco y negro. Aunque la mayor parte del arte en madera de la Costa Noroeste iba también pintado, la disposición de los colores de los tlingit y los haida era más sutil en sus contrastes.
Un nuevo perfeccionamiento dinámico fueron las máscaras mecánicas, también llamadas «máscaras de transformación», en las que los danzantes tiraban de cuerdas sujetas a distintas partes de las tallas. Esta manipulación hacía que las máscaras se movieran, se abrieran o entraran en acción repentina y sorprendente, lo que las hacía cobrar vida (simulando, por ejemplo, la forma de nadar de una ballena) o revelar el «alma» interior del animal pintado en la máscara. Estos tocados móviles, cuando se ven en grupo, acompañados por una música vibrante, percutientes tambores y movimientos rítmicos de pies y cuerpos, en medio del ondulante fuego y el humo de la casa ceremonial, producen de forma inevitable una hipnosis que aumenta enormemente el efecto de la actuación.
Como una buena parte de este arte estaba relacionado con la riqueza y el prestigio político y social, los propios artistas poseían algo más que una simple importancia ocasional. Eran un verdadero grupo profesional pagado para crear objetos, muy bien remunerados por su habilidad y estimados por su capacidad. Gozaban de privilegios especiales y su condición frecuentemente venía a equipararse con la del jefe de la aldea. La mayor parte de sus diseños eran totémicos y servían, de forma semejante al sistema heráldico europeo, como medio para que el forastero pudiera identificar rápidamente al individuo en relación con su clan, su linaje familiar, su posición social y sus míticos antepasados.
La función de este arte estaba basada en el ritual. A diferencia de muchas culturas en las que el arte más refinado estaba dedicado a necesidades de carácter religioso, entre los pueblos de la Costa Noroeste, estos



Trabajo de abalorios nez percé: detalle del costado de una cuna. State Capitol Museum, Olympia, estado de Washington.

hermosos objetos se hacían para demostrar la importancia de la persona que los compraba. Luego serían regalados a los amigos, a los parientes o a los rivales como indicación directa de la posición política, social o económica del poseedor, en una ceremonia *potlatch* especial, celebrada con este propósito específico. Incluso algunos objetos de arte eran destruidos para indicar la falta de importancia que se atribuía a la riqueza. Había una sagaz psicología unida a este derroche aparentemente escandaloso: tocaba al receptor del obsequio corresponder de forma apropiada. La ética social le imponía celebrar una ceremonia semejante en fecha posterior, invitar a su anfitrión de la vez anterior y luego mostrar su propia riqueza, su generosidad y hospitalidad haciéndole regalos incluso más lujosos: todo un *tiovivo* económico, en el que a menudo las personas se arruinaban y también toda su aldea, simplemente por testimoniar su prestigio. Esta práctica se convirtió en un vaivén, con la pobreza como final inevitable.
Entre los materiales utilizados por los artistas figuraban pieles de morsa a manera de «lienzo» para hacer túnicas o vestidos pintados. Con grandes tablones desbastados con azuela se hacían paneles que se pintaban o grababan después. Grandes piezas de tela, empleadas como cortinas ceremoniales, llevaban unos motivos pintados con trazo enérgico en curvas. Contaban también con la piedra y la madera para fabricar objetos pequeños. El metal era un material familiar; quizá el primero utilizado fuera el cobre encontrado en estado natural, que se batía para obtener la forma deseada, y luego se decoraba. Los primeros «cuchillos de guerra» eran de este tipo; más tarde, con mayor perfeccionamiento, con la adquisición de cobre en láminas y el conocimiento de la técnica del fundido, se ejecutaron excelentes obras de metal, decoradas a menudo con mangos de madera tallada o de marfil.
Los propios diseños estaban establecidos de antemano con rigidez, pero de forma que permitía un elevado grado de libertad individual. El llamado «estilo rayos X», en el que el cuerpo, los miembros y los órganos vitales de un animal se exponían según un patrón simétrico, con todas las características presentadas de manera abstracta en una disposición plana, se aprecia excelentemente en las llamadas «mantas de Chilkat» del pueblo tlingit. Otros

diseños estaban ejecutados con trazos lineales fuertes y limpiamente dibujados, con tantos detalles, o con tan pocos, como deseara el artista, aunque también había claves específicas para identificar el animal al que se intentaba representar: una lengua colgando y unos dientes afilados para el oso, dos incisivos planos para representar a un castor, un pico largo y afilado para distinguir al cuervo.
Actualmente, algunos jóvenes tallistas se han dedicado al arte escultórico y sobresalen por su notable destreza en la ejecución. Algunos de ellos trabajan por su cuenta; otros se han organizado en grupos cooperativos apoyándose y estimulándose los unos a los otros. Algunos pertenecen a grupos locales de estirpe india. Otros son descendientes de indios de lejana afiliación tribal, a menudo poco relacionados culturalmente, pero igualmente interesados en el arte como una carrera profesional. Todos estos artistas han desarrollado su destreza hasta alcanzar un punto de notable refinamiento, preocupados por mantener viva su tradición. La triste realidad es que la mayor parte de ellos tienden a copiar objetos antiguos vistos en los museos, lo que viene a ofrecer como resultado inevitable la existencia de una actividad artística intensa, pero un tanto estéril en conceptos.

La Costa del Pacífico Norte.—Adyacente al anterior grupo tribal, pero un tanto apartada, se encuentra una región en donde viven unos pueblos de habla salish, conocidos comúnmente como las tribus nootka, makah, del río Fraser y del río Thompson. (Prefieren el término de «Costa occidental» entre sí mismos, pero este nombre no disfruta todavía de aceptación general.) Sus mayores logros artísticos radican en el campo de la cestería y la escultura en madera de un tipo especial. Algunos de los buenos ejemplares de cestería nootka y makah se encuentran entre los mejores productos fabricados en la región occidental, mientras que la robusta cestería de entretejido imbricado de los lillooet y del emparentado pueblo del río Fraser es excelente. La mayor parte de los objetos tallados son sólidos y voluminosos, con sólo cierto número de detalles finos, con frecuencia pintados para realzar el contraste.
Aunque están trabajadas de manera menos clásica que las tallas de los tlingit o los haida, las máscaras salish sugieren los estilos de diseños de los kwakiutl, y las obras nootka tienen una forma y calidad características y propias. El arte contemporéneo de esta región es limitado; todavía continúa produciéndose algún tejido de lana, y unas cuantas mujeres son capaces aún de producir la fina cestería de sus antepasados, pero la talla en madera ha disminuido en cantidad y sólo ocasionalmente se produce alguna de calidad.

California.—El arte de la cestería fue el arte por excelencia no sólo de esta región de la Costa del Pacífico, sino de todo el mundo nativo. La exuberante hierba que cubría la campiña ofrecía un recurso que permitió a los expertos dedos de los indios pomos crear algunos de los entretejidos más notablemente detallados que se conocen. Aunque no tenemos suficientes pruebas de la extensión que adquirió este arte durante la época prehistórica, no podría haber sido menor de la que se conoce tradicionalmente; una larga historia de experiencia fue responsable del alto nivel alcanzado por este arte. La relación de las tribus expertas en él es larga, pero los pomos, los chumash y los hupa son las que primero acuden a la memoria, seguidas de cerca por los yurok,



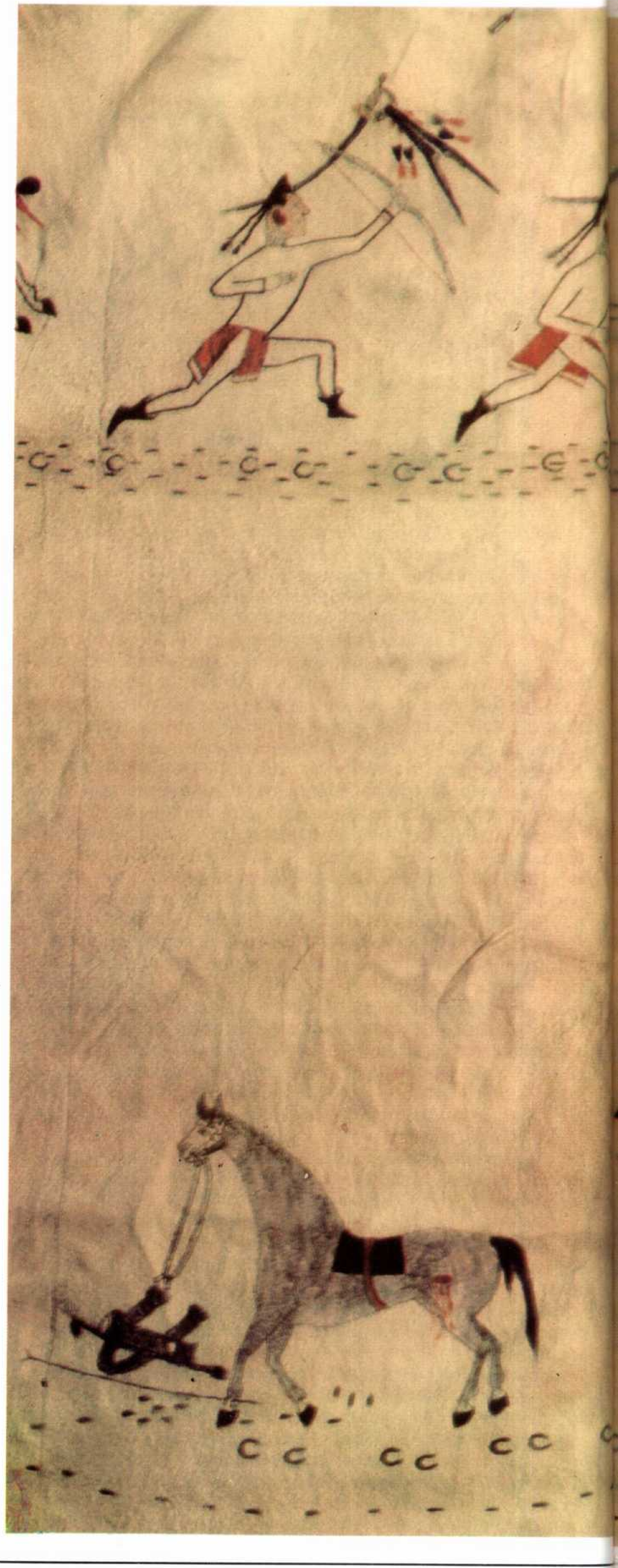
Una camisa chilkat (pueblo tlingit, Costa Noroeste). Portland Art Museum, Oregón.

karok, diegueños, kawai y una multitud de otras más. El estilo de los diseños cambia, pero la pericia técnica se mantiene notable en todos los casos.
Algunas de las cestas, apretadamente entretejidas, de la tribu pomo se encuentran entre las más pequeñas que se conocen, así como entre las trenzadas con mayor finura. Con otros tamaños introdujeron materiales poco usuales —cuentas de concha, plumas de ave, púas y sustancias naturales semejantes— que servían como elementos decorativos y llegaron a dominar una amplia gama de formas y contornos. Variaban de tamaño, desde miniaturas con poco más de 1,6 milímetros de diámetro hasta grandes vasijas y recipientes de almacenamiento, que con frecuencia tenían un tamaño de 0,9 a 1,2 metros. Algunas cestas llevaban tapas, mientras que otras eran del tipo de boca descubierta. Todas ellas estaban diseñadas perfectamente, con perfiles trazados en negro, tostado natural y, en ocasiones, rojo o blanco.
Este pueblo sólo fabricó un reducido número de tallas en piedra o madera. Sabemos que construyeron grandes viviendas de tablas y también canoas, pero muy poco más ha subsistido de los trabajos en madera. Las

muestras más considerables de su talento están en los adornos de concha tallada y en los amuletos, fetiches y pipas de esteatita que han sido recuperados en las tumbas. Con la llegada de la «fiebre del oro» de 1849 la matanza de la población indígena, unida a las enfermedades llevadas por los inmigrantes blancos, diezmó a la población india hasta el extremo de que muy pocos individuos con una porción apreciable de sangre india han sobrevivido. Unas cuantas personas en zonas dispersas fabrican todavía cestas de elevada calidad. El hecho sorprendente de que aún subsista este arte frente a tal adversidad es un homenaje a la tenacidad y al orgullo de los indios y un ejemplo del reciente aumento del interés por las artes nativas.

La Meseta-Cuenca.—Aislada en épocas pasadas, esta región todavía se mantiene separada dentro de la vida de los indios. Constituido por las tribus de los nez percé, los shoshones, los washo, los utes, los paiutes y otras tribus emparentadas, este resistente pueblo continúa viviendo como cazador y agricultor. Su tierra está compuesta por zonas de montaña y de meseta elevada, un hermoso paisaje, pero con recursos relativamente escasos. Los habitantes se vieron influidos en gran medida por los indios de las Llanuras hacia el Este y por las tribus noroccidentales de Washington y Oregón. Sus artes son un reflejo de este intercambio. La técnica más original que aquí se encuentra —si, en realidad, es oriunda de la Meseta— es el bolso tejido con hojas de mazorca de maíz, que se ha solido adjudicar a la tribu de los nez percé. Comparten la técnica con algunas tribus vecinas, en particular los yakimas y los umatillas, que fabrican un bolso casi idéntico (el llamado en inglés *sally bag*, como son conocidos comúnmente estos bolsos).
Los trabajos con cuentas o abalorios de la Meseta tienen similitud con los de las tribus crow y shoshón, que utilizan muchos motivos y colores semejantes. Como estos indios se cuentan entre los jinetes más activos del oeste de los Estados Unidos, no debe sorprender que crearan una amplia serie de espectaculares ornamentos, decoraciones y aparejos para sus monturas. Estas semejanzas pueden haberse originado en sus viajes y en su comercio con regiones distantes.

El Suroeste.—La región artística más importante de la Norteamérica indígena tuvo sus comienzos hace unos 4.000 años en Utah, Nevada, Arizona y Nuevo Méjico. Los llamados «habitantes de los acantilados», que vivieron en bien edificadas estructuras construidas en cuevas y acantilados de los grandes cañones y valles rocosos del Suroeste, se trasladaron posteriormente hacia zonas más abiertas, donde construyeron robustas estructuras de piedra, barro y adobe que los primeros exploradores españoles llamaron *pueblos*. La aldea más antigua aún habitada es Oraibi, en el nordeste de Arizona, construida c. 1125. La más reciente es Bakabi, que data de c. 1907.
Muchas de estas comunidades indias se vieron afectadas de un modo trágico por la Revuelta Pueblo de 1680, durante la cual la gente abandonó (por lo menos temporalmente) sus antiguas viviendas y huyó a otras



Una pintura sioux sobre piel, de la región de las Llanuras, mostrando un combate entre los sioux y los black foot. Field Museum of Natural History, Chicago.



aldeas para refugiarse de los españoles. El movimiento afectó en gran medida los estilos y diseños del arte tribal, así como las formas de los objetos fabricados, cosa que aún se puede observar en buena parte de la cerámica más reciente, así como en los diseños tejidos y en la vida social.

La vitalidad del arte del indio del Suroeste resulta difícil de evaluar, pero una de las artes más importantes fue la cerámica. El desarrollo gradual de la alfarería ha constituido una constante mejora de la habilidad técnica, acompañada por una atención cada vez mayor a la forma y al diseño. Las formas y los estilos varían, igual que los motivos, pero todos ellos nos recuerdan la variedad que existe entre las distintas tribus pueblos, así como la interacción que, aparentemente, existió siempre. Unos firmes diseños en negro sobre blanco, ejecutados unas veces con trazos marcados y otras con suma delicadeza, han sido parte de esa atractiva forma de arte.

La comparación entre las distintas tribus pueblos es difícil; cada una tenía un tratamiento particular de las formas cerámicas y de su decoración, y cada una disfrutó en su día de un éxito particular. El más realista fue probablemente el de los pueblos mimbres, del suroeste de Nuevo Méjico, entre c. 900 y 1100. Su representación, con frecuencia humorística, de la vida y costumbres de las personas sigue siendo uno de los grandes monumentos visuales de la antigüedad norteamericana.

El arte de tejer se practicó en todo el Suroeste en tiempos remotos, y los cronistas españoles consignan impuestos que se pagaban con gran cantidad de mantas, lo que testimonia la existencia de tejedores pueblos. Más tarde, al emigrar los indios navajos hacia el suroeste, éstos aprendieron a tejer y sobrepasaron a sus propios maestros: hoy en día los mejores tejidos de Norteamérica son los confeccionados por ellos. Una buena parte de esta mejora se debió a la introducción de las ovejas, pero, no obstante, la habilidad de los nómadas atabascos para adoptar las artes de los sedentarios pueblos y desarrollarlas hasta alcanzar el actual nivel de excelencia es un testimonio del talento del nativo norteamericano.

Subsisten pocas muestras que nos permitan evaluar adecuadamente la destreza en el arte de la cestería de los indios prehistóricos del Suroeste. Sabemos que la confección de cestas estaba muy extendida y era, probablemente, familiar a todos los grupos pueblos. Más tarde la confección de cestas se convirtió en artesanía predominante en todas las aldeas, e incluso los navajos adoptaron esta forma artística, pero donde obtuvo su mayor vigor, aunque resulte sorprendente, fue entre los apaches. Los apaches no tejían ni tampoco se expresaron en la cerámica, excepto en rudimentarias vasijas de cocina; pero, debido a su vida nómada, la cestería vino a satisfacer una necesidad que ninguna otra clase de arte cubría.

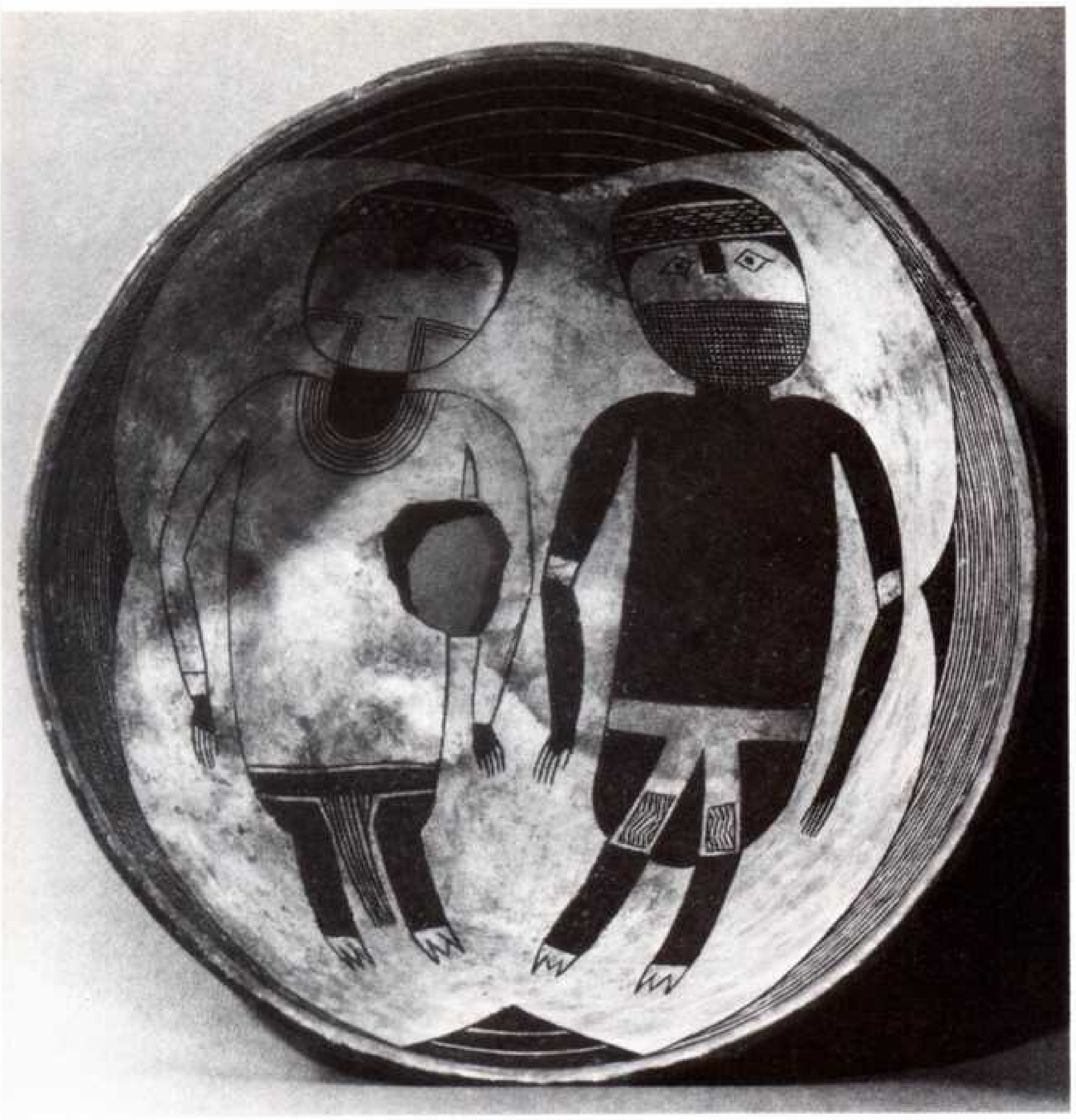
La pintura se utilizó para recubrir las paredes de las cámaras religiosas subterráneas de los indios pueblos, llamadas *kivas*. Se han descubierto y conservado muchos ejemplares, gracias a las excavaciones arqueológicas, y testimonian los llamativos colores y diseños utilizados para adornar estas estancias. Hasta cierto punto, también se pintaban pieles, y no cabe duda de que se adornaban tejidos con diseños pintados. Esta tradición de pintar tejidos y pieles ha continuado. La mayor parte de los motivos artísticos eran de carácter geométrico, aunque también fueron comunes algunas figuras casi realistas o antropomórficas.

El metal no era común en el Suroeste en tiempos antiguos y sólo se hizo importante cuando los europeos introdujeron el hierro, el cobre y la plata. El gran arte de la peletería, por el que se hicieron tan famosos los indios navajos y los zuñis, no existía antes de c. 1853, cuando los navajos aprendieron a trabajar el metal de los plateros y de los fabricantes de sillas de montar mexicanos. Durante la próxima mitad del siglo éste vino a constituir el arte que mayores ingresos produjo a los indios del Suroeste, donde sigue siendo importante.

La escultura no fue nunca un arte notable en esta región, probablemente porque no existían recursos adecuados de piedra y madera. El tipo de piedra arenisca común de esta zona no se presta a la talla, y las especies arbóreas tampoco eran propicias para una fina labor, como la que se encuentra, por ejemplo, en la Costa Noroeste. La talla que existió se hizo a escala reducida y estaba relacionada primordialmente con las efigies religiosas. Casi ninguna escultura de madera ha subsistido en los enterramientos prehistóricos. Unas losas planas pintadas, pequeñas efigies y bajorrelieves en madera son característicos del período primitivo. La auténtica escultura en redondo no llegó a ser apreciable hasta mediados de este mismo siglo, y se aprecia, sobre todo, en las pequeñas muñecas de madera pintada *(kachina)* de los pueblos.

En el Suroeste las actividades artísticas más importantes en la actualidad son el tejido, la platería, la pintura y la alfarería. Las artes de la cestería casi han desaparecido, y sólo la tribu hopi la practica con algún vigor. Sin embargo, el tejido navajo, aunque quizá no sea tan importante en cantidad como antes, es probablemente de mejor calidad que nunca. Los tejidos notablemente bien confeccionados de Two Gray Hills se encuentran entre los artículos textiles más ansiosamente solicitados. En la orfebrería el desarrollo más importante ha sido la reciente introducción del oro como medio para hacer joyería fundida. En tiempos pasados este metal se utilizaba rara vez. La platería continúa dentro de las formas más tradicionales, particularmente en trabajos fundidos y cincelados. Quizá sea la cerámica pueblo la que haya hecho mayores avances con un trabajo de diseño extraordinario y gran pericia técnica. El trabajo de unos cuantos artistas se ha convertido en piedra de toque con la que se juzga y valora casi toda la restante cerámica. La pintura se ha alejado de la antigua «escuela de estudio», que empleaba la acuarela, y se ha ramificado en muchas direcciones: *collages*, pinturas abstractas, óleo, obras impresionistas, todo ello se puede hallar hoy en las galerías de arte indias, con un bien dispuesto público de coleccionistas.

Las Llanuras.—El arte indio de las Llanuras se adaptó tradicionalmente a la movilidad de los antiguos jinetes, aunque apenas tenemos muestras de obras estéticas de los pueblos prehistóricos de esta región. Con la llegada del hombre blanco y la adquisición del caballo, toda la estructura tribal cambió radicalmente. Los nuevos pueblos que llegaron a esta región, incluidos los que conocemos con los nombres de sioux, crow, cheyennes, arapahos, mandans y assinoboines, crearon una demanda de ropa, aparejos para caballos y materiales decorativos que los artistas de las distintas tribus pronto satisficieron. La pintura sobre pieles de ciervo o de alce fue común (más tarde se utilizaron pieles de vaca y de caballo en algunas ocasiones), de acuerdo con una variedad de diseños geométricos y semirrealistas, para prendas de vestir, cobertores de camas y mantos. Los recipientes de cuero



Un cuenco de cerámica pintado por la tribu de los mimbres, del suroeste de Nuevo Méjico; diámetro, 30 cm.; c. 950 d. de C. Maxwell Museum of Anthropology, Alburquerque.

sin curtir y de piel de ante se decoraron con fuertes colores, por lo general mediante patrones rectilíneos de trazado geométrico. Además de la pintura, la decoración de la superficie se conseguía con púas de puerco espín teñidas; pero tras la llegada de los mercaderes éstas se sustituyeron casi totalmente por abalorios de cristal. Las telas tejidas, particularmente el popular paño de lana pesada del tipo llamado *Stroudcloth* (también conocido como «paño de mercader»), se utilizaron para confeccionar ropa, mantas, chales y otras prendas.

Con el resurgir de celebraciones sociales y ceremoniales, las ropas constituyen todavía algo importante, y cierto número de objetos decorativos para uso específicamente indio encuentran aún clientes dispuestos entre ellos mismos. Pero el tipo de objeto que ahora ofrece la mayor parte de los artistas está encaminado al mercado blanco y refleja funciones menos tradicionales. Las pequeñas bolsas, los saquitos de mano y pulseras cubiertos de abalorios son comunes, como también las elaboradas «pinturas ceremoniales» sobre piel.

Quizá la respuesta más eficaz frente a las influencias exteriores sobre el arte se haya dado en la pintura, hacia la que se dirige la mayor parte del esfuerzo artístico de los indios de las Llanuras. Han ido surgiendo muchos y buenos artistas, tanto hombres como mujeres, que han creado bellas acuarelas, pinturas al temple y óleos de excelente calidad. La mayor parte de los temas se refieren a la tierra materna de la llanura abierta; y las escenas de género encuentran un público afecto. Algunos artistas se han entregado a un estilo contemporáneo abstracto, impresionista o de escuelas pictóricas parecidas, y unos cuantos incluso han adoptado el *collage*. La escultura no reviste todavía importancia notable en este mercado, aunque es seguro que esto cambiará en los años venideros.

El Medio Oeste y los Bosques Centrales.—En esta región la expresión artística de la época prehistórica es casi desconocida, debido principalmente a las condiciones del medio ambiental. También sabemos poco acerca de las posibles relaciones de estos pueblos con las tribus contemporáneas que habitaban la región de los Grandes Lagos. Hoy se les conoce con el nombre de chippewas, sauk, fox, menominis, kickapoo, potawatomis y winnebagos, y con seguridad algunas de estas tribus llegaron de otras zonas del país para asentarse allí. Las muestras visuales de su arte que han subsistido son, sobre todo, trabajos en piedra, de la cual hay muchos objetos bien elaborados que reflejan la habilidad estética de estos pueblos. Pájaros de piedra, insignias también de piedra, puntas de flecha finamente talladas, pipas con efigies grabadas y otros pequeños objetos están bellamente diseñados y terminados. Aunque sabemos que existieron tejidos, así como tallas en madera, pocos ejemplares han subsistido en un estado que demuestre su forma original. Se han recuperado algunas obras en concha, particularmente grandes collares circulares con diseños grabados sobre la superficie. También se han encontrado en grandes cantidades utensilios de cobre.

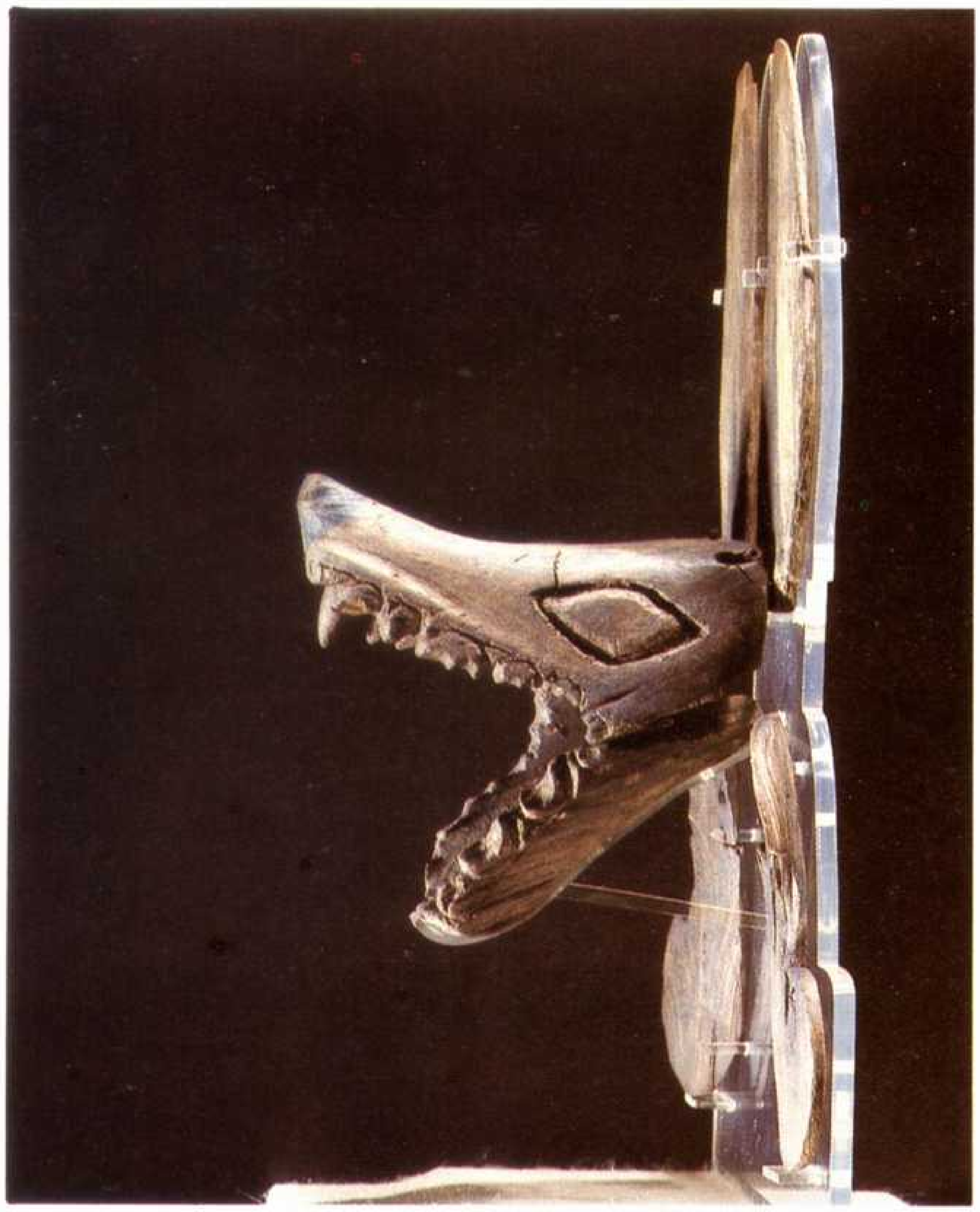
Más tarde, durante el período de transición, la mayor parte de los estilos artísticos de los Bosques Centrales se llevaron a cabo sobre pieles de animales, utilizando pelo de alce, púas de puerco espín y corteza de árboles como importantes materiales decorativos. Los diseños eran fundamentalmente geométricos o florales, siendo estos últimos predominantes tras la llegada de las monjas francesas, quienes enseñaron motivos tomados directamente de los tejidos coloniales de aquellos tiempos a las niñas de sus conventos. Con la introducción de los abalorios de cristal las tribus del Medio Oeste siguieron el modelo de las tribus de las Llanuras y abandonaron el uso de las púas de puerco espín, que tanto tiempo consumían, en favor del nuevo y más vistoso material para adornar sus ropas y accesorios.

El arte de tejer se sabe que fue común durante este mismo período, con sustitución de las fibras indígenas por materiales llevados desde Europa. La corteza desgarrada de distintas plantas y árboles —el algodón, el apocino, el cáñamo indio, el vencetósigo, el pelo del búfalo—, junto con algodones, lana, seda y otras fibras similares, todas ellas importadas, constituyeron unos recursos importantes. Las esteras, las colgaduras de paredes y los cinturones, hechos todos ellos de corteza, eran artículos comunes.

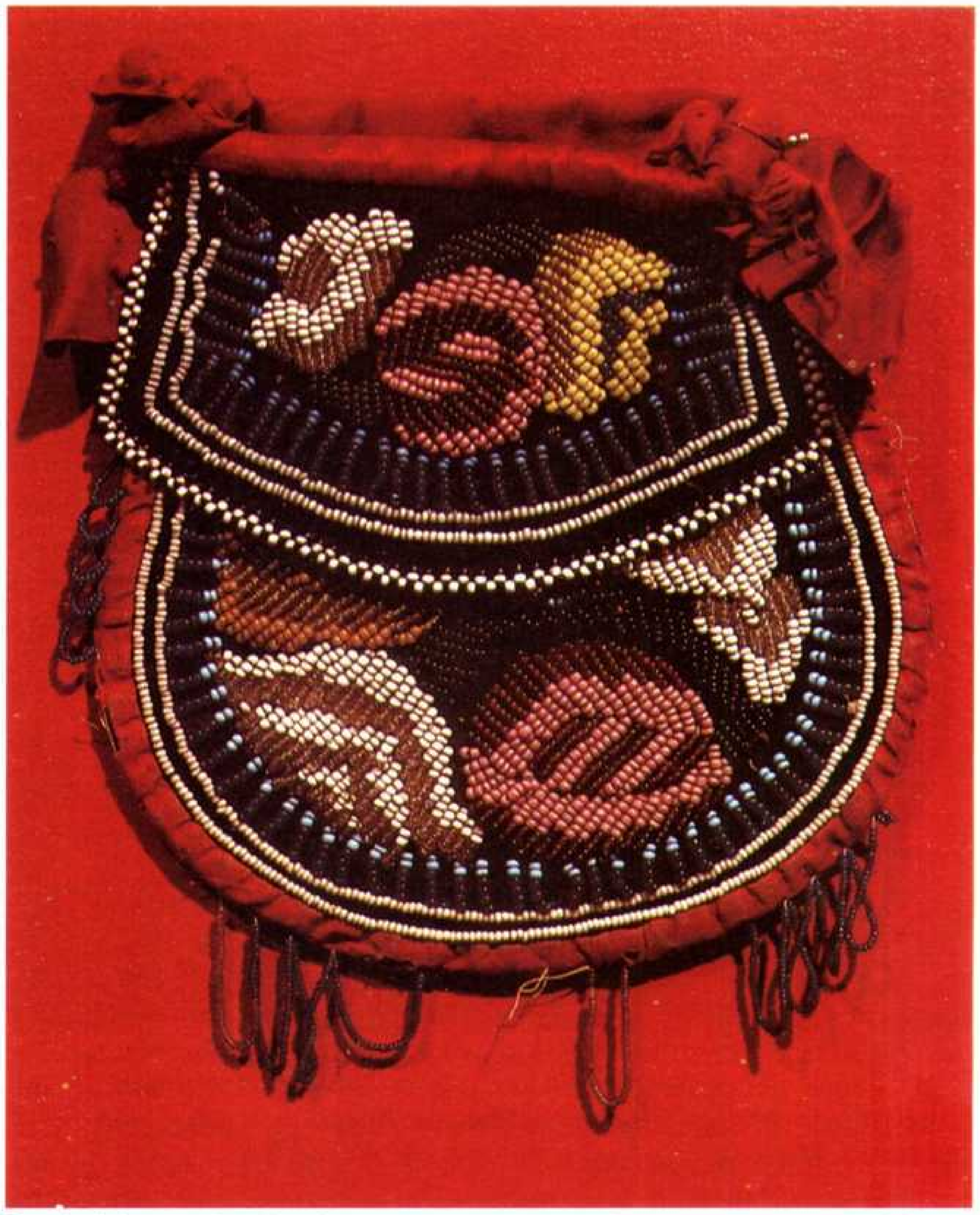
Las prendas de vestir que se fabricaban originalmente de piel se fueron sustituyendo por las hechas de algodón, lana, guinga o incluso terciopelo, y los motivos de los diseños solían ser por lo común de carácter geométrico o floral, con figuras naturalistas en contadas ocasiones.

Los trabajos en madera que quedan demuestran talento para la escultura, aunque las especies que había en los bosques no se prestaban bien para grandes obras de talla, y este arte fue de importancia marginal. Se conocía la arcilla y se fabricaron gran variedad de vasijas. La abundancia de recipientes de madera y de corteza probablemente estimuló el desarrollo de la alfarería como un arte importante. Esto también responde a la pronta introducción de ollas y cacerolas de metal por los colonos.

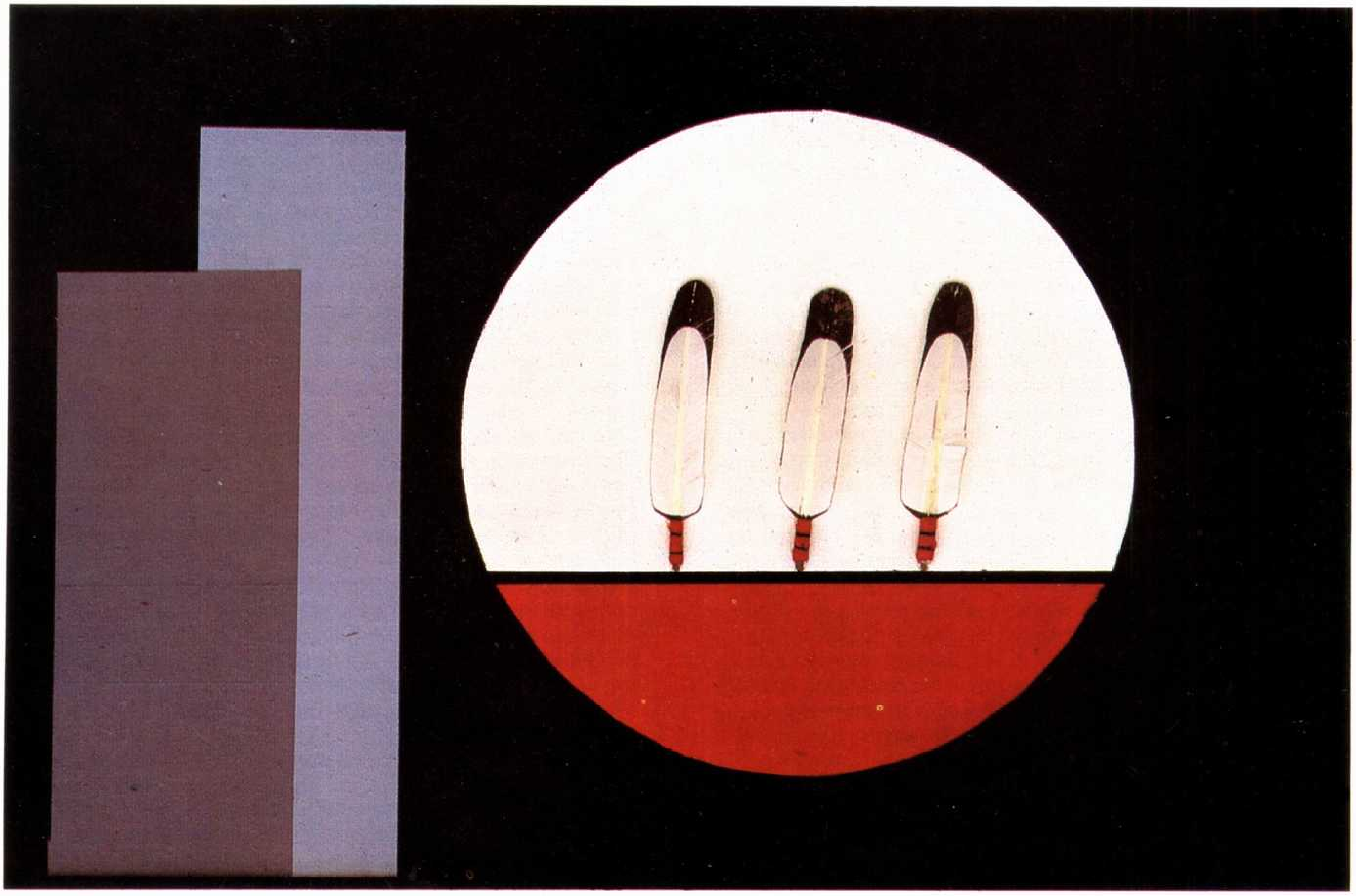
En fechas más recientes el uso de retales y cintas de seda, conseguidos de los colonos o de los traficantes blancos, ha ido evolucionando hasta convertirse en una forma de arte destacable. A través de todo el Medio Oeste podemos hallar magníficos ejemplos de prendas de vestir vistosamente adornadas con complicados diseños de



Una máscara de lobo de madera, procedente de Cayo Marco, Florida; altura, 30 cm. University Museum. Filadelfia.



Un bolsito mohawk, de la región de los Grandes Bosques del Este; c. 1850. Colección de Robert A. Testudine, Maryland.



apliques de este material. Chales, blusas, faldas, polainas e incluso mocasines se adornaron con trocitos de alegres sedas de colores.

La región de los Bosques del Este.—Estrechamente relacionada en sus modelos culturales con los indios del Medio Oeste, aunque menos en cuanto al lenguaje, esta región se puede dividir, a grandes rasgos, en tres sectores principales: en primer lugar, el nordeste, poblado por las tribus iroquesas, la confederación abnaki, los lenni-lenape (o delaware) y muchas otras pequeñas tribus de habla algonquina de Massachusetts y Connecticut; en segundo lugar, la región Central, habitada por los shawnee, los erie, los wyandot y la confederación powhatan; en tercero y último lugar, el Sureste, el primitivo hogar de las Cinco Tribus Civilizadas (trasladadas más tarde a Oklahoma), los catawba, caddo, alibamu-koasati y los natchez.
Cada región era bastante más variada durante la época prehistórica que durante el posterior período tradicional, y cada una de ellas se vio tremendamente afectada por la llegada del hombre blanco. El traslado forzado de estas tribus desde sus hogares ancestrales casi destruyó su cultura y las artes que embellecieron su estilo de vida. Como ocurre en el Medio Oeste, el clima ha afectado de forma adversa a los objetos fabricados con los materiales más perecederos, por lo que nuestro conocimiento es a veces mera conjetura. Se utilizaba mucho la madera, principalmente en la escultura de figuras pequeñas, máscaras ceremoniales, algunas construcciones y cucharones para la comida, muchos de los cuales estaban adornados con atractivas formas zoomórficas. Una forma común de cerámica eran las vasijas de forma bulbosa, con el cuello estrecho y una base puntiaguda. Muy pronto se vieron reemplazadas por las vasijas, calderas y cucharas de metal europeas, como también lo fueron los recipientes de corteza de árbol y las cestas de hierba o trenzadas con delgadas tiras de roble.
La talla en concha y hueso era un arte muy difundido, y los pequeños amuletos, figuritas y fetiches fueron muy comunes. Los peines de hueso eran exclusivos de los iroqueses, quienes los tallaban en una gran variedad de formas que nos testimonian su importancia. La piel de ciervo era el material más usado para las prendas de vestir y se adornaba con púas de puerco espín, crines de alce y pintura. Las únicas esculturas importantes en dimensiones y monumentales fueron los llamados «ídolos» o figuras ancestrales de personas sentadas o arrodilladas. Muchas de las pipas con efigies constituyen ejemplos importantes de verdaderas piezas maestras de arte precolombino. En la localidad de Moundville una de las mayores obras escultóricas de los artistas antiguos fue el famoso Cuenco de Moundville (Museum of the American Indian, Nueva York). Otra de las regiones artísticas notables fue Cayo Marco, en Florida, donde se han recuperado multitud de objetos de madera de diversos yacimientos bajo el agua.
Una de las actividades estéticas notables se centró en los trabajos en arcilla. Se hicieron recipientes de cerámica en una variedad de tamaños, formas y diseños tan sorprendente, que estos objetos parecen no tener ningún elemento común que se pueda seguir. Los grandes utensilios de cocina, las urnas para almacenar, las vasijas para enterramientos y los objetos propios del culto ritual no presentaron, evidentemente, ninguna dificultad para sus fabricantes. Aunque la mayoría de ellos son de color gris, negro o rojo, también se conocen otras vasijas policromas en rojo, negro y blanco sobre gris, negro o tostado, y durante un breve período se fabricó cierto tipo de cerámica con diseño negativo.
El trabajo con cuentas de cristal sigue la antigua tradición de los ornamentos hechos con cuentas de concha y piedra. Con la introducción de los abalorios comerciales se convirtió en una actividad artística más viva. Bolsitos, accesorios para las prendas de vestir, cinturones y otros objetos decorativos fueron ejecutados siguiendo unos diseños que, en buena parte, se remontan a los primitivos motivos florales y de volutas que llevaban las vasijas de barro prehistóricas.
La pintura se ha seguido ejerciendo hasta cierto punto. Muchos de los artistas contemporáneos mejor conocidos que exhiben sus obras en galerías de arte están relacionados con tribus del Sureste, y aunque su obra no siempre refleja esta afinidad, sí poseen un firme sentimiento de parentesco con su herencia artística. Se sabe que en otros tiempos la pintura corporal y el tatuaje fueron práctica habitual en esta región. Ninguna de estas expresiones artísticas se ha mantenido hasta el presente, pero las acuarelas y las pinturas al óleo suelen manifestar su espíritu con gran fuerza.

Conclusión.—Los primeros habitantes de Norteamérica parecen haber respondido artísticamente al entorno ambiental poco después de haber adquirido los medios necesarios para sobrevivir. Desde entonces el esfuerzo artístico, incluso en las condiciones más adversas, ha constituido siempre una característica de la vida india y, a diferencia de lo que ocurre con el arte nativo de África y de Oceanía, ha sido una forma de expresión separada. La estima india por sus artes era tal que constantemente desarrollaron formas y técnicas, asiéndose a ellas de manera tenaz, mientras que los colonos occidentales intentaban erradicar la cultura de los indios. El nativo norteamericano ha conservado una impresionante y sorprendente proporción de su identidad aborigen. La influencia de los colonos al cabo del tiempo llegó a estimular el arte indio, pero en menor proporción que el arte de una tribu en su acción sobre el de otras en épocas pasadas. La influencia occidental causó más daño a la estima propia de los indios que los conflictos entre las diferentes tribus. Sólo en nuestro siglo ha inducido el interés de coleccionistas, museos, etnólogos y antropólogos el nacimiento de nuevas formas de arte en muchas regiones y creado un nuevo sentido de la valía personal, la dignidad individual y la filiación tribal entre los indios jóvenes.

Un ejemplo de pintura india moderna: obra sin título de Carl Tubby; óleo sobre lienzo. Institute of American Indian Arts Museum, Santa Fe.

Para mayor información

Adair, J.: *The Navajo and Pueblo Silversmiths* (1944). Amsden, C. A.: *Navajo Weaving: its Technic and History*, Santa Ana (1934). Bedinger, M.: *Indian Silver: Navajo and Pueblo Indians*, Alburquerque (1973).
Dockstader, F. J.: *Indian Art in America*, Greenwich, Nueva York (1962).
Dockstader, F. J.: *Indian Art of the Americas*, Nueva York (1973).
Dockstader, F. J.: *Weaving Art of the North American Indians*, Nueva York (1978). Dunn, D.: *American Indian Painting of the Southwest and Plains*, Alburquerque. Feber, N.: *American Indian Art*, Nueva York (1972). Hawthorne, A.: *The Art of the Kwakiutl Indians*, Washington, D. C. (1976). Mason, C.: *Aboriginal American Basketry*, Washington, C. D. (1902). Snodgrass, J. O.: *American Indian Painters*, Nueva York (1968). Tanner, C.: *Southwest Indian Craft Arts*, Tucson, Arizona (1968).

LA ESCULTURA DE LA COSTA NOROESTE

La región costera y la más próxima del interior de Alaska, incluidas algunas partes de la Columbia Británica, estuvieron habitadas por muchos grupos tribales, de los cuales los más importantes en cuanto a interés estético fueron las tribus tlingit, haida, kitskan, niska, kwakiutl y tsimshian. Para c. 1000 d. de C. se habían asentado en los grandes bosques del Noroeste y muy pronto supieron aprovecharse de estos recursos naturales y convertirse en algunos de los más notables escultores de la América nativa. Los altos y rectos troncos de cedros y abetos les proporcionaron madera excelente para la construcción de sus grandes viviendas, sus canoas para travesías oceánicas, sus postes totémicos y sus pilares para sostener las techumbres de sus hogares.

La talla se ejecutaba con herramientas de piedra, incluido el jade, hasta la introducción del hierro y el acero por los europeos, tras lo cual el arte hizo eclosión, literalmente, en actividad productiva. Los diseños de trazo limpio y claro ofrecen formas netas y bien proporcionadas que distinguen este estilo artístico de cualquier otro. Los pequeños objetos, como sonajeros para danzas, cuencos, máscaras, cascos y amuletos religiosos, se guardaban en grandes cajas de madera labrada; se tallaban bastones de mando, largas garrotas y paneles para fines ceremoniales.

Se tallaban canoas de guerra y embarcaciones para la captura de ballenas, muchas de ellas con capacidad para 40 ó 50 personas, excavadas de un solo tronco de árbol, que con frecuencia solían alejarse varios cientos de millas de la costa en busca de sus presas. Estaban adornadas con seres mitológicos, como el Hombre Nutria, colocados en la proa de la embarcación para garantizar su retorno. Los altos postes totémicos, muchos de ellos de 18 a 21 metros de largo, estaban decorados con el símbolo de la familia y su historia. Estos postes proclamaban el clan, la riqueza y la posición social del hombre que empleaba a un artista sobresaliente para hacer el poste. Los pilares de las viviendas, por regla general entre los 3 y los 4,5 metros de alto, estaban decorados de forma parecida.



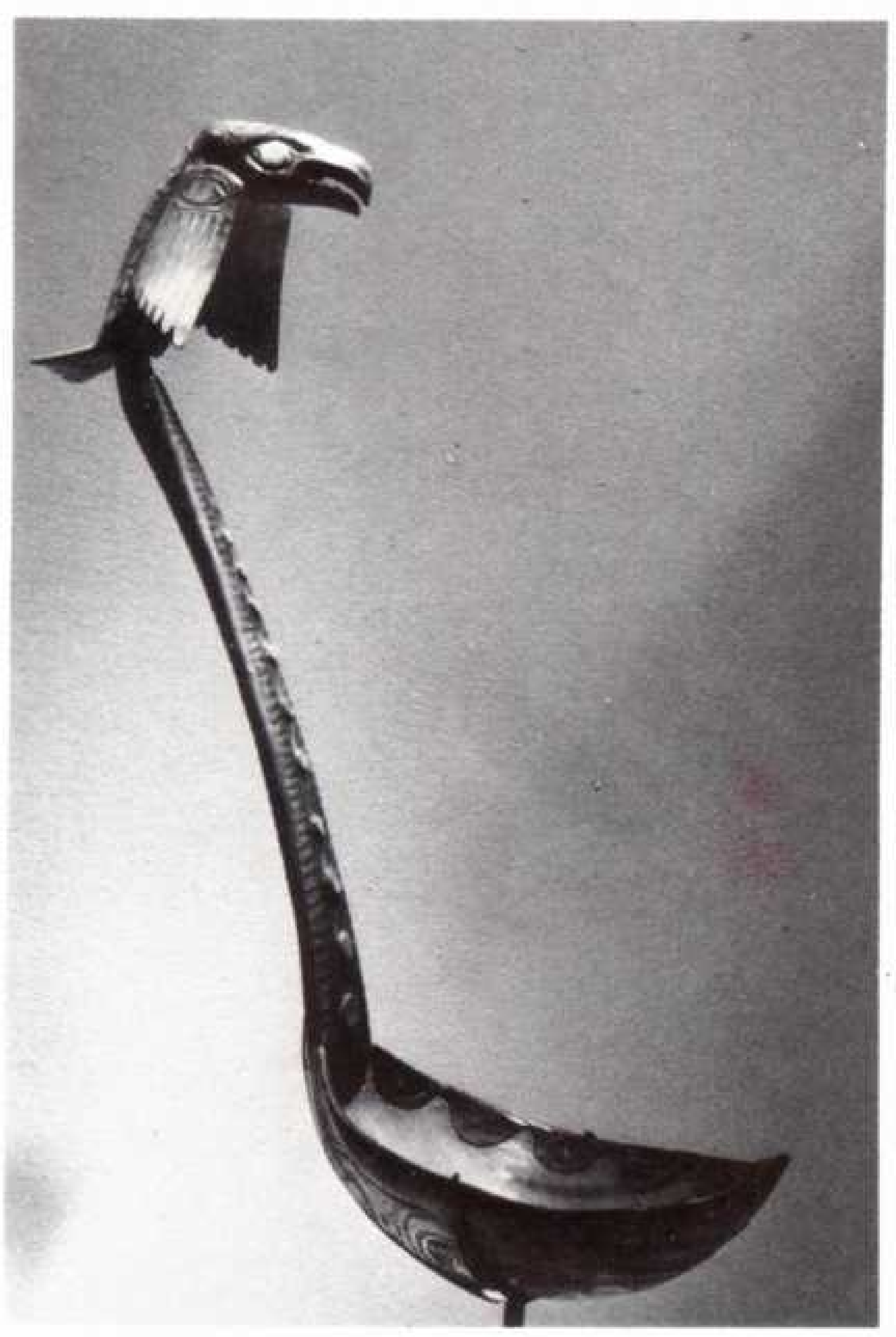
Un tocado de jefe tsimshian, incrustado de conchas, llevado en ceremonias *potlatch*. Royal Ontario Museum, Toronto.



Un ornamento de la proa de una canoa tlingit, el Hombre Nutria; longitud, 97 cm. Universitary Museum, Filadelfia.



Una máscara móvil del pájaro del trueno haida. Vancouver Centennial Museum, Columbia Británica.





Una carraca de chamán haida, incrustada de concha de «oreja marina». Colección particular.

Extremo izquierda: Un cucharón de la tribu tlingit; largo del mango, 30,5 cm.; finales del siglo XIX. Cleveland.



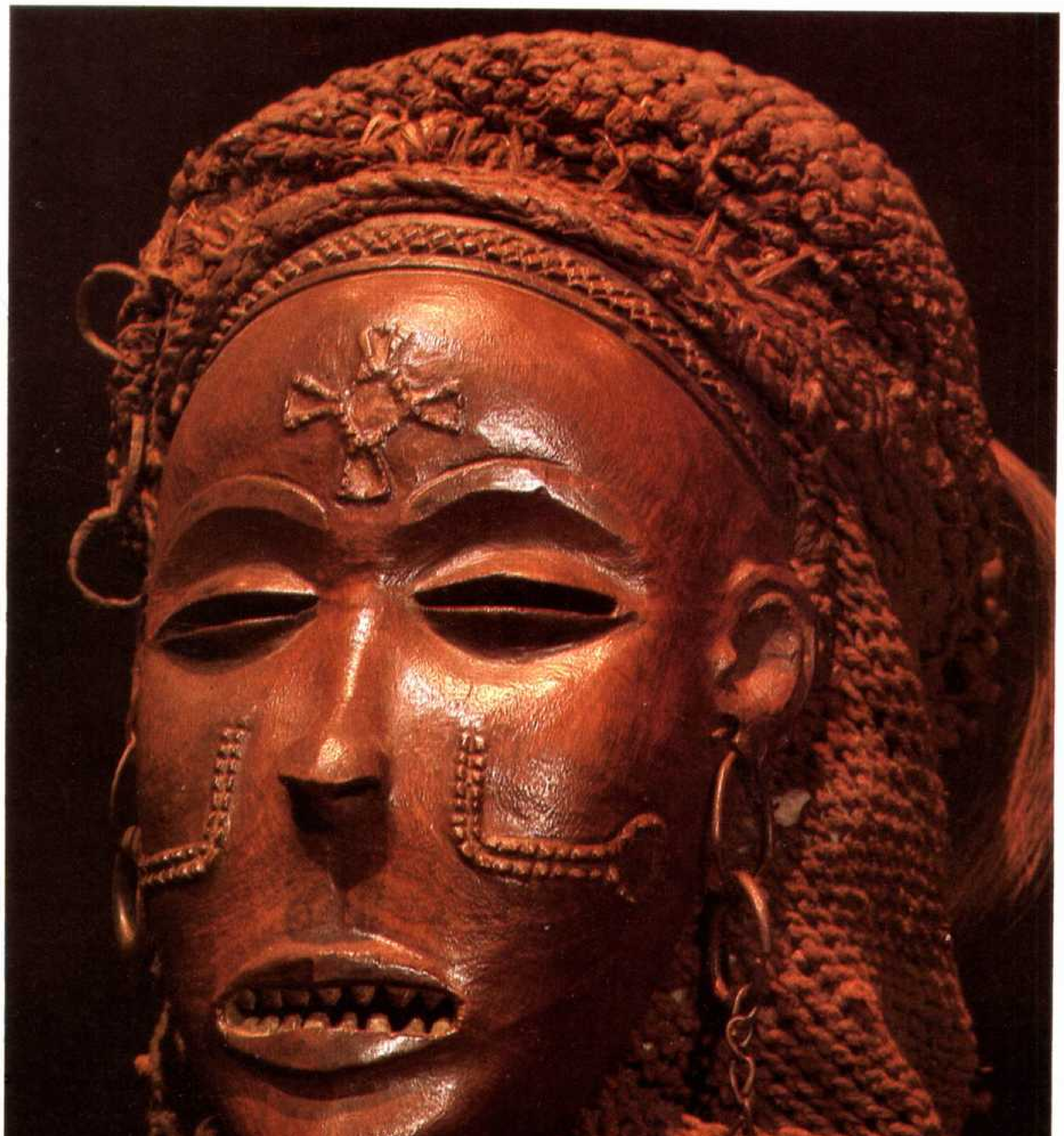


Un poste de cedro tlingit; altura, 2,4 m. University Museum, Filadelfia.

Poste totémico esculpido por los indios de la Costa Noroeste.

Lo que los coleccionistas de arte conocen mejor son las máscaras de madera, talladas con diseños de criaturas míticas, seres sobrenaturales, retratos de individuos importantes o actores zoomórficos de las ceremonias celebradas en grandes construcciones dedicadas a estos menesteres. Todo estaba hecho en escala magnífica; las danzas iban acompañadas por recitados, un incesante batir de tambores o cantos, y con los gritos ululantes, los gruñidos y los chillidos de los animales representados se conseguía una representación escénica de enorme fuerza dramática. Junto con las máscaras iban ropajes muy adornados que completaban la ilusión creada por los actores sobrenaturales. Las máscaras mecánicas o móviles, en las cuales los actores ponían en acción partes articuladas, se sumaban al efecto casi mágico de la escena. Casi todo lo que utilizaban las personas ricas estaba decorado con estos diseños tan complicadamente tallados. Eran sumamente intrincados —con motivos que representaban blasones heráldicos, narraciones legendarias o protectores sobrenaturales— y solían estar incrustados con preciosas *haliotis* (una variedad de la concha llamada «oreja marina»). Las cucharas, los cazos, los cuencos de comida, los ornamentos de los vestidos y las placas de los tocados estaban cuidadosamente trabajados para resaltar la belleza del diseño y poder impresionar a los espectadores con la importancia del que los llevaba. Los haida utilizan mucho los esquistos arcillosos que se encuentran en su isla natal para producir unas esculturas exquisitas de postes totémicos, pipas y otras tallas para el mercado turístico. Todas ellas alcanzaron la cumbre de la pericia técnica.

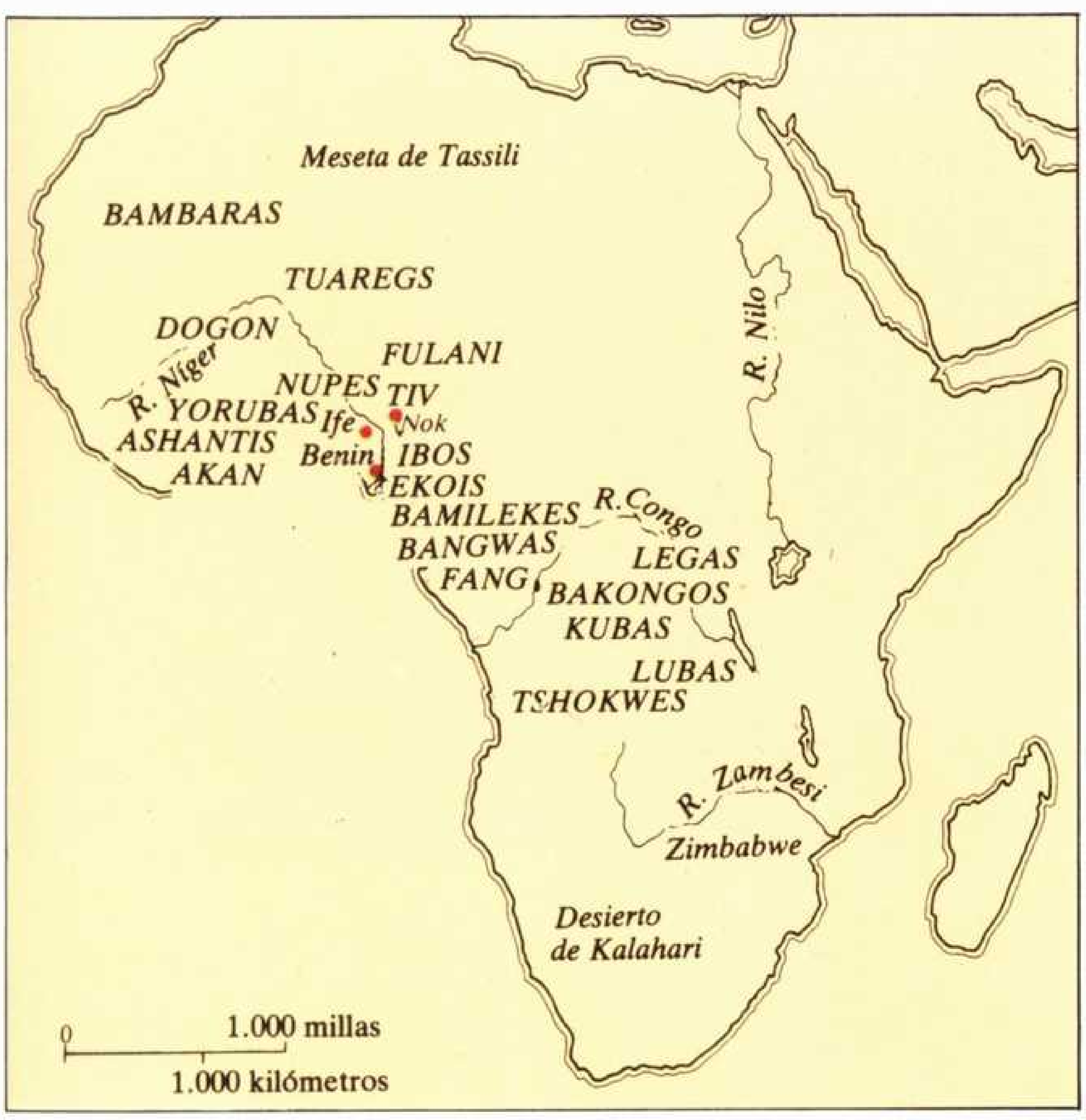
XXVII
ARTE AFRICANO



Una máscara de danza pwo, que representa la belleza femenina ideal de los tshokwe; madera y fibra; altura, 21 cm. Colección privada.

EL propósito de este ensayo es situar el arte africano dentro de su contexto social más que entrar a debatir su atractivo estético, las zonas estilísticas y las cualidades formales de los objetos de arte. El arte europeo utiliza con frecuencia símbolos que son inmediatamente comprensibles para la gente culta: símbolos que representan a Jesucristo, a los santos o episodios históricos. Un conocimiento adecuado del significado que está detrás de estos símbolos desempeña una parte importante en la apreciación de la pintura y la escultura. Lo mismo reza con el arte africano: es esencial descubrir si una máscara o una figura tallada específica está hecha para divertir, asustar, promover la fecundidad o simplemente como arte por el arte mismo.
Necesitamos saber si una máscara representa a un jefe, a un dios, a un esclavo, a un animal-persona o a un hechicero; si una máscara se lleva sobre la cabeza o puesta sobre la cara, y si se lleva puesta o se guarda en secreto en la casa ceremonial.
Aunque el arte africano se presenta aquí como un elemento integrante de instituciones económicas, sociales y políticas, cuando llegamos al momento del análisis final el factor más importante es el estético. Este imperativo estético debe quedar suficientemente claro en la mayoría de las obras mencionadas, sin necesidad de referirnos a impresiones teñidas de prejuicios europeos acerca de su «misterio», su «magia», su «reverencia» y su «serenidad». Es importante reconocer la relación que hay entre una máscara y la identidad de su portador o la sociedad a la que pertenece; entre una máscara y las actividades económicas o hechiceras; entre unas imágenes y las creencias y los ritos religiosos. A pesar del esplendor del arte «clásico» africano, el principal objetivo en este estudio son las artes que florecen en los feudos tribales, las aldeas y las tiendas de las tribus nómadas.

Los principales grupos étnicos de África.



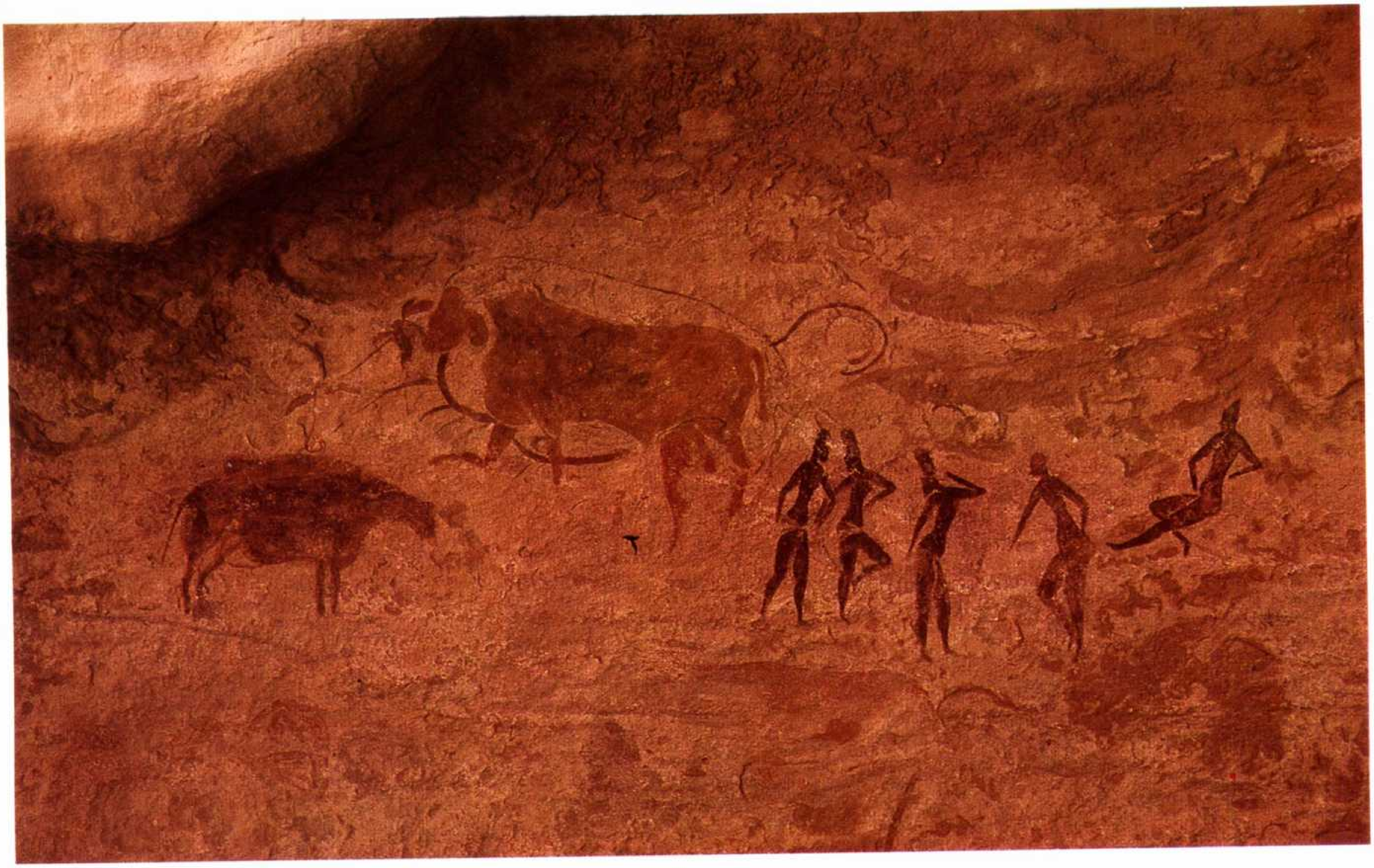
La pintura rupestre.—La pintura y el grabado rupestres africanos fueron descubiertos —cosa curiosa— antes que los europeos. Los de Sudáfrica, ya a mediados del siglo XVIII, y los del Norte en 1847, cuando un grupo de soldados franceses encontró en el sur de Argelia unos grabados que representaban leones, elefantes, antílopes, bóvidos, avestruces, gacelas y seres humanos armados de arcos y flechas. El centro más conocido de pinturas del desierto del norte es la meseta de Tassili. Fueron descritas por Henri Lhote en la década de 1950. Ésta es una región montañosa de 5.000 kilómetros cuadrados de roca y arenas deslizantes, habitada ahora sólo por unos cuantos pastores tuaregs. Hace miles de años, cuando se hicieron estas pinturas, la tierra era fructífera, cubierta de bosques y cruzada por ríos poblados de peces. Algunas pinturas saharianas representan hombres negros y una forma de vida cazadora (fechadas en el período prehistórico de la Cabeza Redonda), mientras que otras (pertenecientes al período Ganadero, del 4000 a. de C. al 800 d. de C.) muestran figuras pastoriles de piel cobriza y pelo lacio que se parecen a ganaderos fulani de la sabana de África occidental. Los historiadores del arte han hecho la sugerencia, de forma provisional (y la investigación etnográfica la ha confirmado en parte), de que estas pinturas fueron obra de grupos proto-fulani: tienen elementos que corresponden a ciertas características de los mitos fulani que se enseñan durante las ceremonias de iniciación de los jovencitos, tales como el de la vaca hermafrodita, de cuyo pecho emergen cabezas de animales domésticos, y el retrato gráfico de lo que parece un campo de iniciación fulani (un círculo con el sol en el centro y cabezas de otras vacas, que representan distintas fases de la luna, colocadas de forma espaciada en torno a aquél).

La escultura clásica africana.—Gracias en gran parte a los arqueólogos, los bronces y las terracotas africanos no pertenecen ya a un pasado «desconocido». Los estudios comparativos detallados, ayudados por el método de datación con radiocarbono, los han localizado dentro de contextos históricos y tradiciones continuadas. Uno de los ejemplos mejor conocidos de una tradición escultural primitiva es el del estilo «Nok», nombre con el que se distinguen muchas esculturas de terracota con figuras humanas y animales que se encuentran muy extendidos por Nigeria septentrional. Primeramente surgieron a la luz en unas minas de estaño cercanas a la aldea de Nok, en la provincia de Zaria, y desde entonces se las ha fechado entre los siglos V y IV a. de C. Algunos historiadores del arte han detectado ciertas semejanzas entre las estilizadas figuras humanas y las representaciones naturalistas de animales Nok, y las esculturas en piedra, sin fechar todavía, de Esie, las figuras nomoli de Sierra Leona y las tallas en marfil afro-portuguesas de Sherbro. Pero una hipótesis más convincente es que el estilo Nok —cuyas características principales son la cabeza esférica o cónica y los ojos representados como segmentos de una esfera, con el párpado superior horizontal y el inferior formando un segmento de círculo— posee muchas características comunes con las de Ife, la capital religiosa, y en épocas pasadas la política del pueblo yoruba.
Una cosa es cierta: las tradiciones del arte africano no han permanecido faltas de desarrollo. Frank Willet nos ha mostrado las distintas naturalezas de su proceso evolutivo. Las técnicas de datación mediante el

radiocarbono y las tradiciones orales hacen pensar, por ejemplo, que el estilo naturalista de la escultura de Ife duró aproximadamente tanto como el fundido del bronce en Benin. Sin embargo, el rico estilo de Ife nos muestra un canon invariable desde el siglo X hasta el XIV, mientras que en Benin, desde el siglo XV hasta el XIX, es muy marcado el progreso desde un naturalismo moderado hasta un grado considerable de tal tendencia. Menos se conoce de las artes y las civilizaciones de Sao (lago Chad) y de Zimbabwe, pero sí lo suficiente para mostrar que son culturas indígenas de África: ya no hay necesidad de invocar influencias egipcias, fenicias o portuguesas. Los arqueólogos han demostrado, por ejemplo, que los muros y las torres de Zimbabwe fueron erigidos por constructores africanos y partiendo de fuentes de inspiración africanas. Ni tampoco existe duda alguna acerca de la africanidad de los *akwanshi* del río Cross, en el sureste de Nigeria y el vecino Camerún, que son unas figuras de piedra que no se parecen en ninguna otra clase de obra de arte de cualquier naturaleza en todo el continente africano. Tienen forma fálica, con una constante progresión estilística desde el falo hasta la forma humana. Algunas no son más que cantos pulidos y adornados, pero se distinguen por la profusa decoración de su superficie, centrada en los rostros, los pechos y el ombligo.
Otros ejemplos menos conocidos de arte «clásico» africano son los bronces de Nupe y de Ibo, en Nigeria. Los bronces de Igbo (o Ibo) Ukwu fueron descubiertos en 1938, cuando se excavó una cisterna en la aldea. El lugar demostró ser un rico depósito de objetos muy decorados: vasijas, cabezas de mazas, un cinturón y otros objetos de atuendo ceremonial. Una tumba excavada en las proximidades contenía una corona, un pectoral, un abanico, un espantamoscas y varios brazaletes de metal con adornos de abalorios, junto con más de 10.000 abalorios. Las pruebas con radiocarbono concuerdan en fechar estos objetos hacia finales del primer milenio, lo que convierte a esta cultura en la más antigua de las que usaron el bronce en Nigeria. Estos bronces son vaciados sumamente detallados, con complicadas decoraciones en la superficie, pero difieren de otras tradiciones del arte del fundido de África, como las de Benin e Ife. Además, el alto nivel de riqueza que nos revelan no tiene parangón en el «democrático» país de los ibos, en donde no hay feudos tribales centralizados ni ricas aristocracias, como entre los yorubas o los benin, sus vecinos túbales más próximos.

Los cazadores africanos.—Uno de los aspectos más llamativos del arte africano es que siempre ha formado una parte muy íntima de la vida social, manifiesta en todos los aspectos del trabajo, los juegos y las creencias africanas. El estilo y simbolismo de las pinturas, las figuras y las máscaras dependen, por lo tanto, de sus contextos político, económico, social y religioso, un examen completo de los cuales facilita a menudo una valiosa penetración en el significado del arte de África. Los bosquimanos del desierto del Kalahari, por ejemplo, cazan en un medio ambiental inhóspito y llevan una

Una pintura rupestre de Jabbaren, en la meseta de Tassili.



forma de vida dominada por su absoluta dependencia de los recursos inmediatamente disponibles para la supervivencia. Hay una intensa relación entre los cazadores y los animales cazados, entre la vida y la lluvia. Las preocupaciones y ansiedades de los bosquimanos están expresadas en sus mitos, sus ceremonias y sus ritos, y también están representadas en sus pinturas y grabados. Las pinturas rupestres bosquimanas no sólo representan a los animales que cazan, las ceremonias para propiciar la lluvia y a los propios cazadores, sino, además, a las especies animales que poseen mayor significado mítico. Otro grupo, los ijo de Kalabar, son pescadores que dependen también de la ocasión: la suerte en las mareas y en los desplazamientos de los bancos de peces. Su arte también refleja directamente su forma de vida, sus preocupaciones y sus mitos. Viven en unos poblados aislados en la zona de los manglares y pantanos del sureste nigeriano y creen en espíritus de las aguas, «Señores de los arroyos», que viven en un fabuloso mundo bajo el agua, y que son, como las esculturas que los representan, antropomórficos o zoomórficos, o una mezcla de ambos. La esencia de los espíritus se expresa en las máscaras y los tocados tallados que llevan los pescadores en sus mascaradas. Los tipos de animales representados en las máscaras están elegidos no por su importancia económica, sino por su significado simbólico y los cometidos que desempeñan en los mitos y el ritual de los ijo.

El arte de los nómadas.—Los numerosos pueblos nómadas de África se ven imposibilitados, por la misma naturaleza de su forma de vida, de poseer obras artísticas pesadas o voluminosas. En muchos casos prefieren la literatura, que es la forma de arte más portátil: poemas bucólicos, epopeyas, narraciones y piezas satíricas que expresan con viveza una estética nómada. Los fulani del África occidental constituyen un ejemplo característico. Tienen un marcado desdén por los trabajos en madera, hierro y cuero; cualquier objeto cultural hecho con estos materiales que se halle en su poder, a buen seguro que está hecho por los grupos étnicos negros a cuyas tierras llevan a pastar su ganado. Incluso los fulani, que se han hecho sedentarios y viven en aldeas, prefieren expresarse artísticamente en la arquitectura, las ropas trabajadas y los ornamentos. El auténtico arte fulani es, por lo tanto, raro, y se limita a detalles de las vestiduras, amuletos, tocados, brazaletes de las jóvenes, utensilios ceremoniales y recipientes... y el propio cuerpo. Los fulani, en verdad, han desarrollado una estética de la apariencia personal. Desde la niñez aprenden a adornarse y a pintarse, a engalanarse el pelo dándole magníficas formas y diseños, y se educan en unos espléndidos estilos de caminar. Las madres incluso dan masajes a los cráneos de sus hijos para que adquieran una forma ideal.
Durante unas ceremonias anuales, que son al mismo tiempo pruebas sádicas de la virilidad y concursos de belleza masculina, los jóvenes utilizan todas las artes del adorno personal: se aceitan, pintan y adornan el cuerpo. Los hombres se alinean delante de los jueces, «como suntuosas imágenes de dioses», pintados los rostros con diseños de colores rojo y azul índigo; el pelo adornado con discos de concha y rematado con elevados tocados. A ambos lados de sus rostros cuelgan largas tiras de barbas de chivo, cadenas, abalorios y anillos. Las ancianas zahieren estentóreamente a los jóvenes que no han conseguido llegar al grado más elevado de la belleza fulani.



Una cabeza de terracota nok, siglo V o IV a. de C.

La escultura de madera.—La mayor contribución que África ha ofrecido a la cultura universal es su bella tradición escultórica, aun cuando apenas si era conocida fuera del continente «negro» hasta finales del siglo pasado. Entonces obras que hasta aquel momento solían considerarse sólo como trofeos coloniales y extraños objetos de museo comenzaron a atraer la atención de artistas europeos ansiosos de nuevas experiencias. Vlaminck, Derain, Picasso y Matisse se vieron fascinados por las cualidades expresivas y abstractas de las figuras y las máscaras que llegaban a París desde el remoto Congo o del Sudán francés. El interés demostrado por estos pintores condujo a que aumentara la sensibilidad del público en general por las cualidades de la escultura africana, aunque durante muchos años ésta fue una sensibilidad que sólo podía reaccionar frente a la pura forma y el misterio de la escultura, debido al desconocimiento de su

función o su simbolismo.
Hoy estamos ya mejor informados, aunque partes enteras del arte africano siguen siendo entidades misteriosas, ya que se coleccionaron hace mucho tiempo, como simples curiosidades, de pueblos que han perdido la conciencia de sus usos o de su significado simbólico.
Entre los dogon de Mali hay cierto número de famosas esculturas antiguas, conocidas con el nombre de *tellem,* acerca de las cuales ni los dogon ni la arqueología nos pueden decir nada (aunque innumerables historiadores del arte continúan haciendo conjeturas más o menos inspiradas). Las figuras *tellem,* por lo general, suelen tener los brazos levantados y casi siempre son representaciones femeninas o algunas veces hermafroditas. Obras incluyen figuras animales o antropomórficas talladas siguiendo los contornos de las piezas originales de madera. Con esculturas de este género nos tenemos que limitar a las comparaciones estrictamente formales del estilo y a las apreciaciones estéticas subjetivas.
A esta clase pertenecen las máscaras fang y las figuras kota, que en su día fueron los «ídolos» recién hallados de Derain y Epstein. La placa que hay detrás de la cabeza de las figuras kota ha sido descrita, con entera confianza, como «rayos del sol», «cuernos de cabra», «luna en cuarto creciente» y hasta como «cruz cristiana».

Los agricultores bambaras y su arte.—La mayor parte de los africanos no son ni reyes, ni sacerdotes, ni hechiceros, ni brujos, sino agricultores que pasan casi toda su vida produciendo granos o cultivando tubérculos comestibles. Su vida estética está íntimamente relacionada con este hecho de su existencia. Algunas de las tradiciones escultóricas más importantes de África están representadas por máscaras y figuras creadas para asegurar la fertilidad de los campos y la supervivencia de sus cultivadores. Los bambaras, grupo étnico de los mandinkas, con más de un millón de habitantes en Mali, han llegado a ser bien conocidos por sus trabajos en metal, su cestería, sus curtidos, sus tejidos, sus tintes y, particularmente, por sus tallas en madera. Las máscaras bambaras están relacionadas con cuatro grandes sociedades religiosas: los *n'domo,* los *komo,* los *kove* y los *tyi wara.* Estas sectas utilizan sus máscaras tanto durante las estaciones secas como durante las lluviosas, porque éstas «ayudan» en la siembra, el desyerbado y la recolección del cultivo principal de los bambaras, el mijo, y con ellas celebran la llegada o la retirada de las lluvias.
La máscara *n'dome,* con sus cuernos verticales, simboliza el mijo que está creciendo: el cereal crecerá fuerte y erguido, como los cuernos de la máscara. Los cuernos son ocho y se yerguen rectos en una hilera, como dedos extendidos, sobre la parte superior de la cabeza y en el mismo plano que las orejas. De acuerdo con Germain Dieterlen, los cuernos representan, de manera esquemática, los distintos episodios del mito de la creación bambara: los ocho cuernos de la máscara ideal representan las ocho semillas primordiales creadas por Dios para la construcción del universo. Dominique Zahan escribe que el significado fundamental del simbolismo de los cuernos se deriva de la asimilación de estos órganos al crecimiento del grano y del hígado humano. (Los agricultores bambaras dicen que los cuernos son para los animales lo que el hígado es para los humanos y lo que los retoños vegetales son para la tierra.)
El simbolismo y los ritos de las obras sociedades y máscaras bambaras están también estrechamente



Dos figuras tellem del Dogon de Mali. Figura del fondo, Dallas Museum of Fine Arts; figura del primer plano, Musée de l'Homme, París.

emparentados con la prosaica actividad de los agricultores. La máscara *komo* representa a la hiena, la gran trabajadora del suelo y guardiana de la vida. Las *tyi wara* representan a un ser fabuloso, mitad hombre, mitad animal, que en épocas pasadas enseñó a los hombres la agricultura. Durante la sementera y el crecimiento de las plantas, la máscara del antílope *tyi wara* representa los espíritus de los bosques y las aguas y garantiza la fecundidad de los campos y la del hombre.

El arte de los reinos africanos.—El arte es, universalmente, un medio para glorificar a las personas de rango. La presencia de objetos bien tallados en materiales nobles, como el oro, la plata o el marfil, indica igualmente una clase gobernante, abundancia de riqueza y la posibilidad de utilizar los servicios de artesanos especializados. En África, la mayor parte de las obras vaciadas a la cera perdida, por ejemplo, requieren una técnica muy especializada de producción, y aunque no es un arte enteramente reservado a los reyes, sí

recibió su mayor calidad artística donde el jefe de una casta adinerada puede permitirse mantener a un grupo de artistas especializados. En Benin el privilegio de trabajar el bronce estaba reservado a un gremio determinado que vivía en un barrio especial de la aldea y que estaba bajo el control directo del oba, es decir, el gobernante. Entre los bamilekes, los artistas estaban considerados y tratados como sirvientes, incluso esclavos, de sus jefes, en cuyos palacios vivían y a través de los cuales vendían sus obras. En estas situaciones el arte africano no es resultado de un «instinto» —la captura del alma de un animal o de un objeto mediante una «imaginación extática primitiva»—, sino el producto de una formación, un aprendizaje y un riguroso conocimiento de la tradición. El artista en un feudo tribal africano creaba retratos, insignias y emblemas que representaran al rey y a su real parentela, presentándolos como personas muy especiales, que inspiraran reverente temor y les permitieran perdurar más allá del corto período de sus vidas eternizándolos en el arte. Por ello los reyes se nos muestran como seres bellos y poderosos, sin mácula y, por lo general, carentes de expresión, cargados de símbolos reales. Los mismos jefes llevan espléndidas vestiduras y ornamentos, se sientan en altos escabeles adornados y duermen en camas talladas profusamente. La producción artística bajo el control real se utiliza también para realzar la necesidad de que la casta real domine a sus súbditos, y los príncipes utilizan con frecuencia los objetos de arte para aterrorizar a los ciudadanos y someterlos a su dominio. En África, igual que en Europa, la acumulación de riqueza y poder en las manos de un jefe o de una oligarquía suele producir a menudo un renacimiento local de las artes. Ashanti y Dahomey son dos buenos ejemplos modernos, en donde unas cortes brillantes, receptivas a una multitud de influencias, han producido estilos de arte suntuosos y diferenciados. En Dahomey el rey se dedicó principalmente en su corte a las obras en plata y bronce y a la producción de apliques. Esculturales murales decoraban su palacio, representando escenas históricas y alegóricas y batallas. Entre los ashantiz el tráfico de oro y de esclavos produjo gran riqueza a los reyes, que hicieron del trabajo en oro un monopolio de la corte. Sus orfebres crearon una casta respetada y privilegiada y fabricaron objetos ceremoniales y retratos, el más famoso de los cuales es la máscara de oro del tesoro del rey Kofi Kakari (Wallace Collection, Londres). También se produjeron entonces los pequeños pesos de bronce fundido para pesar el polvo de oro.

El arte kuba-bushong.—Una de las zonas artísticas más ricas de toda África es la que cubre las cuencas de Kwango, Kasai, Katanga y el noroeste de Angola. Esta es una zona intermedia entre la selva y la sabana, habitada por agricultores cuyos antepasados fueron súbditos de poderosos reinos: los de Luba, Tshokwe, Lunda y Kuba. En cada uno de ellos, los artistas vivían muy unidos a la corte y a los cultos reales. Entre los lubas, por ejemplo, se fabricaban estatuas de reyes y reinas, escabeles con cariátides o efigies, apoyos para la cabeza, cetros, mazas y armas, para reflejar con ellos el poder y la gloria de los gobernantes. Entre los kubas el predominante grupo bushong inspiró una cultura aristocrática que imbuyó a la vida social de una pasión por la belleza y la ornamentación. El arte y la decoración kubas florecieron en todos los aspectos de la vida cotidiana: en la construcción, la metalurgia, la cestería y los tejidos. La empresa artística se convirtió en un modo de vida para muchas personas; incluso los gobernantes eran con bastante frecuencia artistas y escultores.
El arte fue utilizado para glorificar a los reyes bushong, cuyas estatuas son obras maestras de la escultura kuba y se han hecho desde el siglo XVII. Todas ellas muestran al rey sentado, con las piernas cruzadas, luciendo emblemas de realeza sagrada. Son pequeñas, de no más de 50 centímetros de alto. Sus rostros carecen de expresión y sus pestañas están entrecerradas; los artistas han logrado apariencias notables de reposo intemporal y profunda gravedad. Como todos los reyes buenos, son gruesos y están adornados con brazaletes, ajorcas, cinturones y collares. Aunque las estatuas tienen una forma general similar, no son idénticas, y sus rostros poseen ciertos detalles individuales. A pesar de esto, difícilmente se pueden considerar retratos; son, más bien, representaciones convencionales de los reyes, con características distintivas. El propósito principal del escultor fue sugerir la esencia de la realeza, esencia que se transfiere de un rey al siguiente.

Las sociedades secretas y sus máscaras.—Los jefes y los individuos ricos no son los únicos patrocinadores del arte.

La máscara de oro del rey ashanti Kofi Kakari. Wallace Collection, Londres.



En África pueden ser encargados objetos importantes por grupos familiares, y en las sociedades que no tienen jefe las obras de arte suelen poseerse de forma comunitaria por miembros de asociaciones de hombres destacados, que ejercen funciones gobernantes y religiosas.
La cualificación necesaria para poder pertenecer como miembro a estas sectas religiosas, órdenes generacionales o sociedades secretas varía de sociedad a sociedad. Algunas veces todos los adultos varones se encuentran incluidos; otras, el pertenecer como miembro está reservado a personas que poseen habilidades especiales, o a quienes poseen determinadas estatuas u otros objetos sagrados. Quizá la «sociedad secreta» más famosa sea el *poro,* cuyos miembros se centran principalmente entre los pueblos de habla mande y kpe de Liberia y el sur de Sierra Leona, aunque también se extiende, casi siempre bajo nombres diferentes, hasta Guinea y Costa de Marfil. Estrechamente relacionadas con el *poro* de los hombres se encuentran las asociaciones secretas de mujeres *sande* y *bundu,* que toman la forma de logias destinadas a las mujeres de determinados feudos tribales. Tanto las sociedades masculinas como las femeninas mantienen ciclos de ceremonias relacionadas con el reclutamiento y la iniciación de miembros.
Los actores principales en estas ceremonias son los jóvenes no iniciados todavía; los varones adultos del *poro,* las mujeres adultas de la *sande* y los ancianos sagrados que representan a los antepasados. A ellos se unen los enmascarados, que asumen el carácter de espíritus de la naturaleza, que están aliados con los fundadores del país.
Con respecto a las máscaras, hay que aclarar, de partida, que en Occidente se separan, como entidades artísticas diferentes, manifestaciones que para los africanos son una unidad. Dado que las máscaras africanas pueden apreciarse como obras de escultura cuando se las arranca de su contexto y se las encierra en la vitrina de un museo, ha habido tendencia a englobar el arte africano de las máscaras como «escultura». Pero los africanos no las consideran como entidades separadas; son parte de una vestimenta completa, y todo el conjunto no alcanza su significado total hasta que interviene en una danza, con su música y su recitado adecuados. Cuando a un escultor ibo se le pidió que tallase una máscara para llevarla a Estados Unidos como ejemplo de su obra, esculpió una figura humana que llevaba puesta una máscara y explicó que la belleza total de la mascarada no se podía apreciar sólo en aquélla. De hecho, la máscara puede tener menor importancia que las vestimentas. A veces, entre los yorubas se sustituye por una vestimenta que tapa todo el cuerpo. En otras sociedades la danza puede ser el elemento superior.
A través del área geográfica del *poro* y la *sande* se encuentran, por lo general, dos tipos de máscaras: las pulidas y naturalistas asociadas con el nombre «Dan» y las que tienen violentos contrastes, terminadas con tosquedad, llamadas «Grandes Máscaras». También hay otras máscaras secundarias que se utilizan para hacer cumplir la ley y el orden y para educar a los jóvenes durante los ritos de iniciación del *poro.* Las máscaras Dan están bien proporcionadas y son armónicas. Su belleza deriva de su forma naturalista, pero sumamente



Una estatua de madera kuba de Bom Bosh, el 96.° *Nyimi* de Kuba; c. 1650. The Brooklyn Museum, Nueva York.

simplificada. También hay réplicas diminutas de las Grandes Máscaras, de 7,5 a 10 centímetros de tamaño, que suelen llevar los que van a ser iniciados en las sociedades secretas.
La Gran Máscara del *poro* es una feroz representación abstracta del demonio de los bosques. Su rostro estilizado se supone que representa a un antepasado casi mítico de gran sabiduría, muerto hace mucho tiempo: el héroe de la cultura que trajo el *poro* a la tierra de los hombres. La Máscara es el símbolo y el oráculo del sacerdote, quien, como juez y jefe del clan, tiene autorización para guardarla por cuenta del *poro.* Utilizándola puede obtener la sanción de los antepasados para castigar a criminales y transgresores de las leyes. Cuando hay que zanjar disputas importantes, el sacerdote lleva puesta la Máscara a la reunión o asamblea de los mayores y la coloca en el suelo debajo de un paño blanco. Cualquier tipo de juicio humano al que se llegue se considerará provisional hasta que la Máscara haya indicado su aprobación.
El uso de la Gran Máscara en esta forma provee, con utilidad, la ratificación divina: se considera que el juicio proviene del mundo del espíritu, a través de la Máscara, y no de seres humanos. La Máscara asume la responsabilidad, por ejemplo, de la muerte por envenenamiento de quien haya tenido que pasar por la prueba de la planta tóxica. En las reuniones importantes del consejo la Máscara está presente para asegurar la asistencia y la aprobación de los antepasados. En disputas violentas, el sacerdote se pone la Máscara y detiene a los litigantes con su palabra. También se utilizaban máscaras menores para que actuaran como mensajeros o como policías.
La Gran Máscara se caracteriza por sus ojos protuberantes, recubiertos con discos perforados de porcelana o metal, labios rojos de fieltro y una luenga barba de la que cuelgan nueces de palma o abalorios. Su típica pátina espesa proviene de sangre seca ennegrecida de los sacrificios celebrados y de los residuos rojizos de las nueces de cola masticadas y escupidas contra la boca de la Máscara por el sacerdote.
Durante los ritos de iniciación *poro,* la Gran Máscara aparece misteriosamente cuatro veces, simplemente para murmurar una frase secreta, al oír la cual todos se prosternan en el suelo.
Máscaras más pequeñas, conocidas con el nombre de *ge,* se utilizan para castigar y educar a los iniciados.
Las máscaras actúan como funcionarios que controlan a las mujeres y a los niños fuera de la aldea, o actúan como basureros, rebuscando la comida, pidiéndola, tomándola prestada o robándosela a los ciudadanos.

Hombres-animales.—Las máscaras *ge* son horripilantes, reuniendo características animales y humanas. Se dice que son intentos artísticos de representar la creencia de que el poder espiritual posee atributos tanto animales como humanos: la combinación de rasgos, además de la deformación, sugiere que hay ciertos fenómenos inexplicados más poderosos que las fuerzas que los animales y los hermanos poseen por separado.
Durante los largos ritos de iniciación, a las mujeres se las induce a creer que sus hijos son tragados por las máscaras, y se dice que éstas producen laceraciones y escoriaciones cuando ingieren a los niños para darlos luego a luz. Tras el renacer de estos niños en los estómagos de las máscaras, los iniciados se sientan sobre esteras, con mantas sobre las caras, y en dos días las



Un escabel ashanti. British Museum, Londres.

máscaras les volverán a enseñar todo: a andar, a comer, a defecar. Al final de la sesión, la Gran Máscara, con su ronca y profunda voz, lleva a los niños hasta la corriente de agua más próxima, donde los lava y les impone nuevos nombres.
También a las niñas se las inicia en las sociedades secretas *bundu* o *sande.* Cuando concluye la ceremonia, se les unge el cuerpo con aceite, llevan el pelo bellamente peinado y visten ricos ropajes y joyas. Desfilan con acompañamiento de canciones, bailes y actuaciones acrobáticas, todas ejecutadas por las máscaras. La máscara *sande* es negra reluciente y las mujeres que las portan se esconden bajo una prenda de paño y velos de rafia. La forma y el simbolismo de la máscara varía muy poco. Las características más notables son el cuello en espiral, la complicada decoración del peinado y la pequeña cara triangular.

El arte y el parentesco.—La característica más señalada de muchas sociedades africanas, fuente y origen de acción política dentro de ellas, es el parentesco, en forma de organizaciones corporativas por linajes familiares. Con frecuencia el arte sirve como complemento y símbolo de los poderes del linaje y los clanes. Entre los bakweles, los ancianos de los linajes familiares se reúnen en momentos de crisis e intentan resolver el problema mediante el uso de máscaras. Entre los fang y los tiv, en cuya sociedad el poder político se transmite a través del linaje familiar, máscaras y estatuas son símbolos de los derechos de sucesión de los que encabezan el linaje y se utilizan para la administración de asuntos sociales. De modo parecido, entre los legas del Zaire oriental, en donde la jefatura no existe y el sistema de linaje funciona sin jefes políticos, hay hombres de prestigio que obtienen influencia merced a su edad, a su magia personal y a la posesión de objetos de arte. Los legas han incorporado a su sociedad a tallistas capaces de producir obras originales y hábilmente hechas usando una diversidad de materiales diferentes. Las sociedades *bwame* utilizan sus máscaras y sus figuritas en representaciones dramáticas y rituales. Los objetos utilizados en las ceremonias de iniciación presentan un complejo de símbolos que ayudan a transferir la esencia de la sociedad lega, desde los ancianos *bwame* hasta los iniciados más jóvenes. Estos objetos son propiedad corporativa del linaje familiar y, a medida que van pasando de mano en mano, actúan a modo de símbolos de la continuidad de los linajes legas y

como nexo entre los miembros muertos y los vivos de la rama masculina de la familia.

En Ghana los linajes de la rama femenina desempeñan un importante cometido en el mantenimiento de la comunidad akan, incluso cuando ésta, como ocurre con los ashantis, es un reino centralizado. Todo el mundo sigue su ascendencia a través de su madre y pertenece al linaje familiar materno, que comprende a todos los descendientes de una antecesora común. El «santuario» del linaje reviste la forma de un escabel, al que el jefe del linaje ofrece alimento para los antepasados. En el rito principal de instauración de un jefe ashanti, al nuevo jefe se le iza y se le baja por tres veces consecutivas sobre el escabel sagrado del fundador del linaje. De esta forma el escabel ashanti es un símbolo de los antepasados y del linaje. Consiste en un pedestal rectangular con un asiento curvo apoyado en soportes tallados. En la casa del escabel de Kumasi hay diez escabeles negros conservados en memoria de diez reyes ashantis. El Escabel de Oro, que, según se cree tradicionalmente, fue traído desde el cielo por el sacerdote y consejero del primer rey, es una masa de oro macizo, con campanas de cobre, bronce y oro a él unidas.

El arte religioso.—Aunque nuestro mayor conocimiento de las sociedades africanas signifique que ahora asignemos funciones sociales y estéticas a muchas obras de arte que antes se consideraban objetos de uso puramente religioso, buena parte del arte africano tiene un cometido esencialmente religioso y simbólico. Los miembros de la tribu yoruba, por ejemplo, son los tallistas africanos más prolíficos, y la mayor parte de su arte está consagrado al culto de los distintos *orishas* o dioses. En todas partes, durante las mascaradas y otras representaciones rituales, se utilizan máscaras y figuras talladas para dar vida a los mitos fundamentales.

El arte dogon es explícitamente religioso en carácter: representa a los antepasados, a los primeros seres míticos, al herrero atávico, al jinete que lleva el arca que contiene los oficios y las artes y a los animales míticos. Su sistema cosmológico y su relación con el contenido de su arte ha sido investigado, en maravilloso detalle, por un equipo de antropólogos e historiadores del arte franceses. Por lo tanto, para comprender el significado de la Gran Máscara dogon debemos entender primero el significado del mito dogon de la creación y el de los periódicos festivales *sigi* que regulan la vida religiosa dogon. La Gran Máscara es un doble del antepasado mítico; al confeccionar la nueva máscara, el escultor engaña al alma del antepasado y le persuade para que penetre en esta nueva morada. Cuando la Gran Máscara se exhibe a la contemplación del público, sólo se ve el poste de la base que la sostiene, ya que la cabeza está enterrada en un montón de piedras. Hay otras máscaras dogon menos sagradas, aunque su actuación pueda reflejar signos y símbolos especiales o partes del mito de la creación.

Una buena parte del pensamiento cosmológico de muchas sociedades africanas se centra en el gemelismo y la androginia.

Entre los bangwas, pueblo bamileke del Camerún, los gemelos y sus padres son reverenciados, ya que el nacimiento de hermanos gemelos se considera perfecto, pues representan un mundo primordial y andrógino, en el que los nacimientos de gemelos eran la norma. Una mujer que tenga gemelos es festejada por toda la aldea, y en honor de los mellizos se tallan complicadas esculturas. A los padres se les presta una atención singular y se les inicia en una sociedad religiosa que desempeña un importante cometido en las ceremonias de fertilidad y funerarias. La escultura bangwa ha extraído inspiración de estos padres de gemelos y hay bastantes estatuas de mujeres y hombres que llevan consigo gemelos o que llevan símbolos de ellos. Quizá la más conocida de todas las estatuas bangwas sea una figura danzante que lleva un collar de cuaris (discos de concha) y sostiene una carraca y una trompeta de bambú de la clase que llevan las sacerdotisas madres de gemelos cuando se dirigen a los dioses.

Entre los yorubas, a los gemelos se les presta también una atención particular y existe la tradición de hacer imágenes de ellos si uno de los gemelos o ambos mueren. A estas figuritas, llamadas *ibeji*, se las cuida y atiende como si fueran niños verdaderos, ya que se cree que cada una de ellas contiene el alma de un gemelo muerto. Todo lo que se haga por un niño vivo se hace también por los *ibeji*. Éstos reciben presentes y ropa nueva. También se les hacen sacrificios regulares para intentar evitar que el alma del muerto perjudique a su hermano gemelo viviente o a su madre. El llevar estos *ibeji* evita también que la madre pueda ser infecunda. Las figuritas *ibeji* son homogéneas en su forma: son estatuillas pequeñas, erguidas, desnudas en la mayoría de los casos, aunque algunas están talladas con una prenda en forma de delantal. Por lo general, el tamaño proporcional de la cabeza con respecto al cuerpo es mayor que el del modelo; los genitales están tallados y todo el objeto está coloreado: la cabeza tiene con frecuencia un color distinto que al del cuerpo. El rostro es ovalado, con prominentes globos oculares, la frente convexa, la nariz ancha y los ojos estilizados. Los labios suelen ser abultados, tallados para formar una especie de saliente, porque las madres los alimentan como a sus demás niños. Los brazos son pesados y largos, las manos estilizadas y unidas a los muslos. Los *ibeji* llevan diversidad de marcas de escarificación y peinados.

El «arte de la hechicería».—A través de África, la hechicería posee algunas características comunes señaladas. El término mismo suele hacer mención a actividades malignas que se atribuyen a seres humanos que ponen en actividad poderes sobrenaturales para hacer daño a otros. La mayoría de los hechiceros trabajan por la noche; poseen la capacidad de volar y cubrir largas distancias como relámpagos. Durante estos desplazamientos, el cuerpo del brujo se queda atrás, mientras que su otro yo viaja invisible o bajo la forma de un animal. Les gusta la carne humana; hacen que sus víctimas enfermen para consumir después sus cuerpos una vez enterrados. Por lo tanto, la enfermedad y la muerte se pueden imputar a causas sobrenaturales, y se usan objetos de arte, en asociación con técnicas y ritos mágicos, para combatirlas. Estos objetos son conocidos por regla general como «fetiches», palabra que debería, en realidad, reservarse para un tipo de máquina (el vocablo «fetiche» proviene del portugués *feitiço,* que significa un objeto hecho por la mano del hombre), fabricada por adivinos o brujos y compuesta de distintos materiales y *medicinas,* para atraer sobre quien la lleva la

Una máscara de madera Dan de la sociedad *poro;* altura, 20 cm.



fuerza vital de tales sustancias. En realidad, los materiales añadidos pueden ser más importantes que la propia escultura fundamental y consisten en objetos heterogéneos, como cangrejos, huesos y cuernos de animales, dientes, plumas, miembros de pájaros, botones, ropa y trozos de hierro. Incluso si a primera vista este conglomerado de objetos parece caprichoso y frívolo, los aderezos de un fetiche tienen todos valor y significado simbólico para sus poseedores y para las personas influidas por ellos.

Los fetiches mejor conocidos se encontraron originalmente en la región de Zaire. Existen algunas piezas muy antiguas. Se cuenta que en el año 1514 el rey cristiano del Congo, Alfonso, se lamentaba de la idolatría que prevalecía entre sus súbditos, diciendo: «Nuestro Señor nos dio la piedra y la madera que ahora adoráis vosotros para construir casas y encender fuego.» Desde entonces se han recogido cientos de tipos de fetiches entre los bakongos y pueblos vecinos. Se les conoce como *nkisi,* y todos ellos poseen la misma propiedad general de las figuras mágicas: pueden infligir peligrosas enfermedades a las personas consideradas causa de daños sobrenaturales sobre los demás. A pesar de su fama, esta forma de arte no ha sido estudiada todavía con gran atención.

A través de toda África se utilizan objetos de arte en la adivinación de las causas sobrenaturales de las enfermedades. Entre los bamilekes, la sociedad tradicional antihechicera, la *kungang,* se convoca durante épocas de crisis y de epidemias, con la intención de purificar el país y diezmar a las brujas gracias a la actividad de sus poderosos fetiches. Las figuras *kungang* están talladas con gran pericia; suelen tener vientres exageradamente hinchados para indicar la temida hidropesía, que es uno de los castigos sobrenaturales que se atribuyen al fetiche. También simbolizan un tipo más amable de magia: los brazos doblados representan la actitud de un huérfano suplicante o una persona carente de amigos; la postura agazapada es la de un esclavo abyecto. Las figuras *kungang* se cree que están investidas de poderes que se van acumulando con el paso de las generaciones: estos poderes se concentran en una gruesa pátina formada por la sangre de pollos sacrificados en ritos de juramento antihechicero. La mayor parte de ellas tienen un pequeño panel en su vientre y en su espalda, que se puede abrir para meter dentro las *medicinas.*

El eterno femenino.—Aunque hay pocas tallistas, si es que hay alguna, las mujeres desempeñan destacada parte en la producción de arte africano, como tintoreras, alfareras y tejedoras. Las mujeres también proveen muchos temas del arte, como madres, reinas, de

Cinco figuritas *ibeji* de los yorubas de Nigeria.



figuras de la fecundidad o sencillamente como «mujeres». Se han encontrado figuras de madre y niño en distintas partes del África occidental y central. Las figuras bangwas y congolesas celebran la feminidad y el gozo de ser madres y exaltan el concepto general de la maternidad y la fecundidad. Figuras y máscaras que se hallan por doquier retratan a las mujeres como ideales de la belleza femenina. Entre los dogon se hicieron varios tipos de máscaras femeninas sin ninguna otra razón que el hecho de que los modelos habían impresionado fuertemente al artista por su belleza.

Entre los tshokwes de Angola, la máscara de baile *pwo* es la imagen de un antepasado femenino. Se supone que estimula la fecundidad representando las características de la belleza ideal de los tshokwes. Entre los ibos, las máscaras suelen estar talladas para representar hermosas «doncellas espíritu» en un estilo fino y delicado. Estas máscaras son pequeñas, con rasgos muy definidos. Suelen estar a menudo pintadas de blanco, con el pelo y las marcas tribales sobre el rostro, realzados en negro u otro color, en un estilo ornamental. Estas máscaras de «espíritus doncellas» se dice que representan bellezas locales y en la mayor parte de ellas, si no en todas, podemos apreciar un tipo idealizado de belleza ibo.

Un fetiche diminuto de los basongyes del Zaire; altura, 10 cm. Colección particular.



El arte por el arte en sí.—El arte africano es multifuncional: sirve como doméstica del gobierno, la religión e incluso la economía. También sirve para entretener o recrear.

Particularmente, las mascaradas de África occidental desmienten el concepto generalizado de que en las culturas tradicionales de África no hay arte por el arte en sí. Incluso cuando las actuaciones se relacionan con los ritos y las creencias, nunca se ignoran la estética ni la teatralidad. En muchas sociedades de África occidental aparecen mascaradas durante las segundas ceremonias funerarias celebradas en honor de todos los adultos fallecidos. En la mayoría de los casos el propósito de esta actuación es no sólo inspirar reverencia religiosa o procurar la protección de los antepasados, aunque éstos también desempeñan una parte, sino entretener a los dolientes y deparar gloria a la memoria del muerto, así como a su sucesor. En todas estas danzas, la máscara es lo que importa, y por este motivo la personalidad de los bailarines está totalmente subordinada a la de la máscara. Para los partícipes de una mascarada, las máscaras deben ser todo lo espectaculares que se pueda, y nada —ni siquiera el cráneo de un mono o una muñeca europea— resultará inaceptable sobre una máscara, que generalmente se va haciendo mucho más complicada una vez que ha salido de las manos de su escultor. Se le añaden plumas teñidas en lo alto y cuernos estriados en cada lado. Se hacen escarapelas de fino pelo de barbas de chivo y se trenza rafia que se añade a la barbilla, a manera de una barba, o se pega por delante y por detrás a la cabeza de las máscaras. También puede utilizarse piel para recubrirlas, como se hace entre los bangwas y los ekois, para conseguir un efecto textural más que simbólico. Otras máscaras bangwas llevan abalorios, mientras que la mayoría de ellas están brillantemente pintadas con tintes vegetales o con modernas pinturas de diversos colores.

Artes representativas.—Tanto la danza como el drama son en extremo vivos y originales en África. La danza, en especial, se puede considerar como una representación de la vida africana, indisolublemente entrelazada con su religión y sus valores culturales.

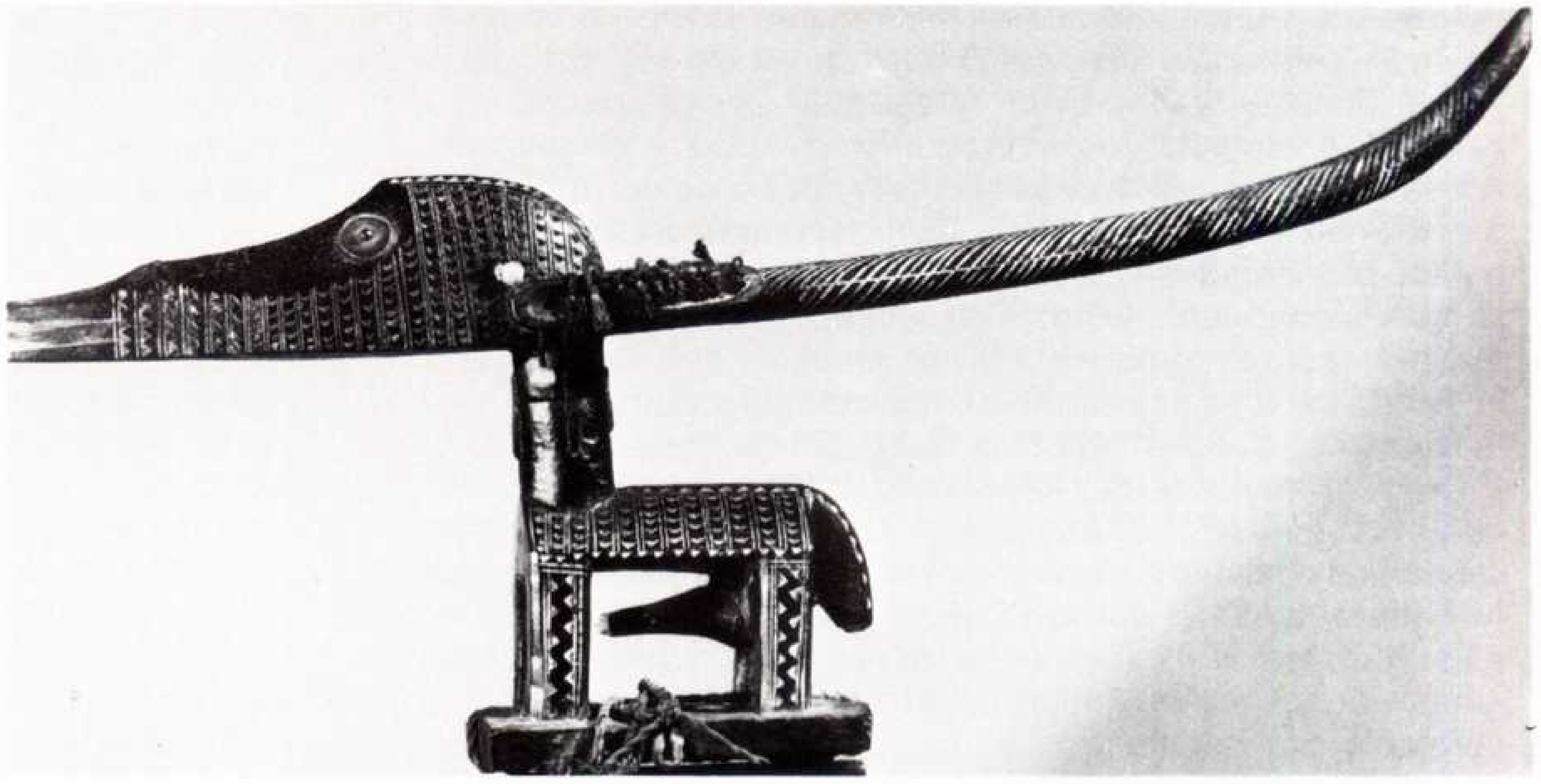
Desgraciadamente, este significado y esta importancia van perdiéndose aceleradamente, a medida que las culturas indígenas de África ceden ante las influencias extranjeras, y sus comunidades íntimamente ligadas se quiebran con el rápido crecimiento de sociedades urbanas heterogéneas.

Para mayor información:

Bram, R., y Pollock, A.: *Bangwa Funerary Sculpture*, Londres (1971). Fagg, W.: *Tribes and Forms in African Art*, Londres (1965). Griaule, M.: *Les Masques Dogon*, París (1933, reeditado 1963). Laude, J.: *Les Artes de l'Afrique Noire*, París (1933). Leiris, M., y Delange, J.: *Afrique Noire-La Création Plastique*, París (1967). Lenzinger, E.: *Africa-the Art of the Negro Peoples*, Londres y Nueva York (1960). Paulme, D.: *African Sculpture*, Londres (1962). Willet, F.: *African Art, an Introduction*, Londres (1971). Davidson, Basil: *Reinos africanos* (Time-Life International), Amsterdam (1978). Lenzinger, Elsy: *África negra*, Seix Barral, Barcelona (1961). Menzé, Pierre: *El arte negro. Escultura*, Nauta, Barcelona (1968). Laude, Jean: *Las artes del África negra*, Labor, Barcelona (1968). Leiris, Michel: *África negra. La creación plástica*, Aguilar, Madrid (1967). Paulme, Denise: *Las esculturas del África negra*, Fondo de Cultura Económica, México (1962).

LAS MÁSCARAS TYI WARA

Llevan las máscaras *tyi wara* los miembros de una secta religiosa bambara relacionada con la fecundidad y la agricultura. Sociedades de jóvenes llevan a cabo tareas agrícolas comunitarias como la roturación, la siembra y la recolección. Las máscaras que portan están estrechamente relacionadas con ellas: sus cicatrices faciales recuerdan los diseños pintados en las máscaras, que a su vez rememoran los mitos agrícolas bambaras. Estas marcas faciales consisten en ocho pequeñas cicatrices: dos verticales en la base de la nariz y tres debajo de cada ojo. La máscara, se dice, representa a un ser fabuloso: Tyi Wara, medio

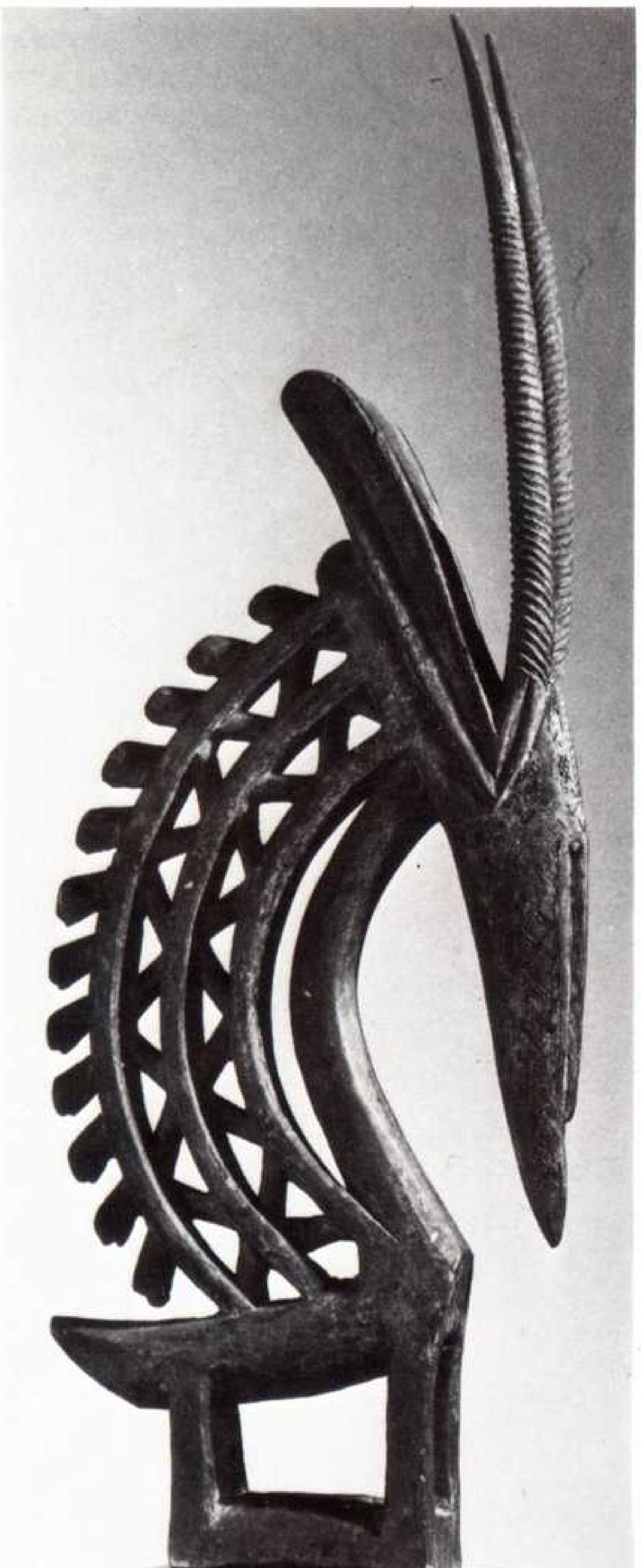


Una máscara *tyi wara* masculina; altura, 1,1 m. Dallas, Museum of Fine Arts.

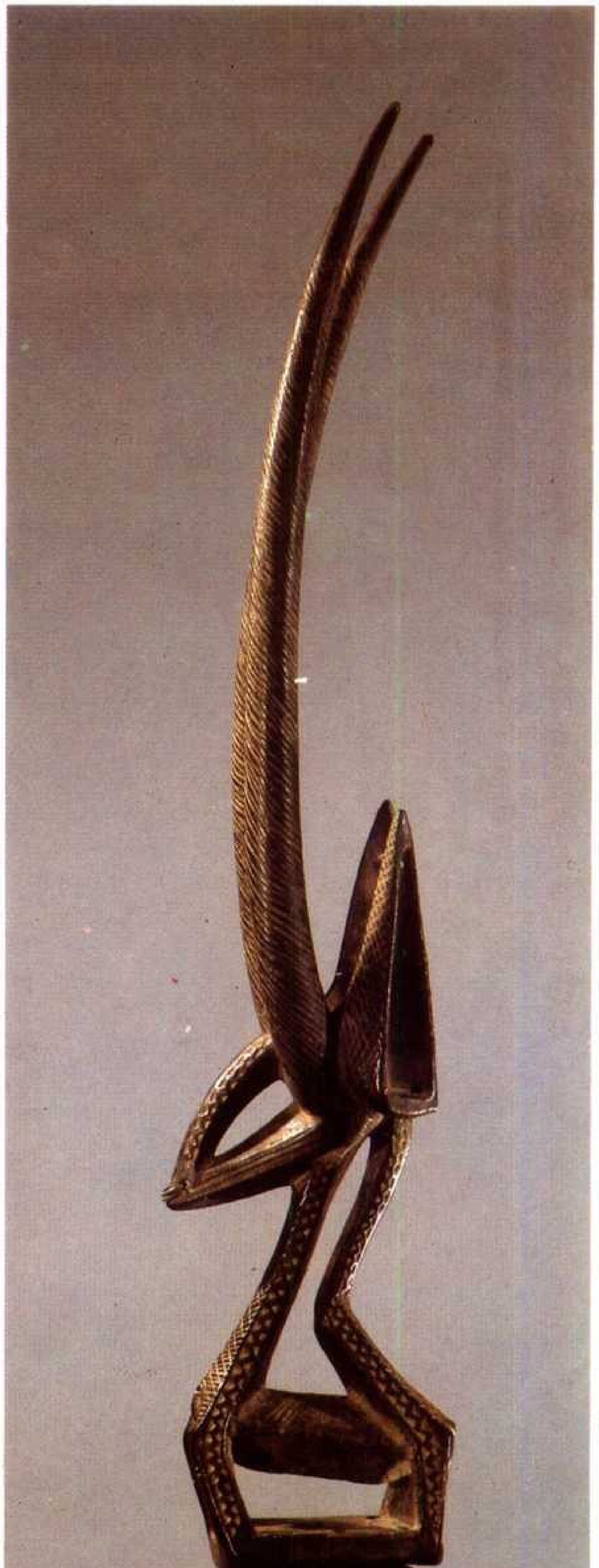
Una máscara *tyi wara* femenina; altura, 1,1 m. Dallas, Museum of Fine Arts.

Arriba: Una máscara horizontal masculina decorada con metal.

Abajo, derecha: Una máscara *tyi wara* vertical con largos y estilizados cuernos.









Arriba: Una máscara de Bongoni. Instituto de Etnografía, Leningrado.

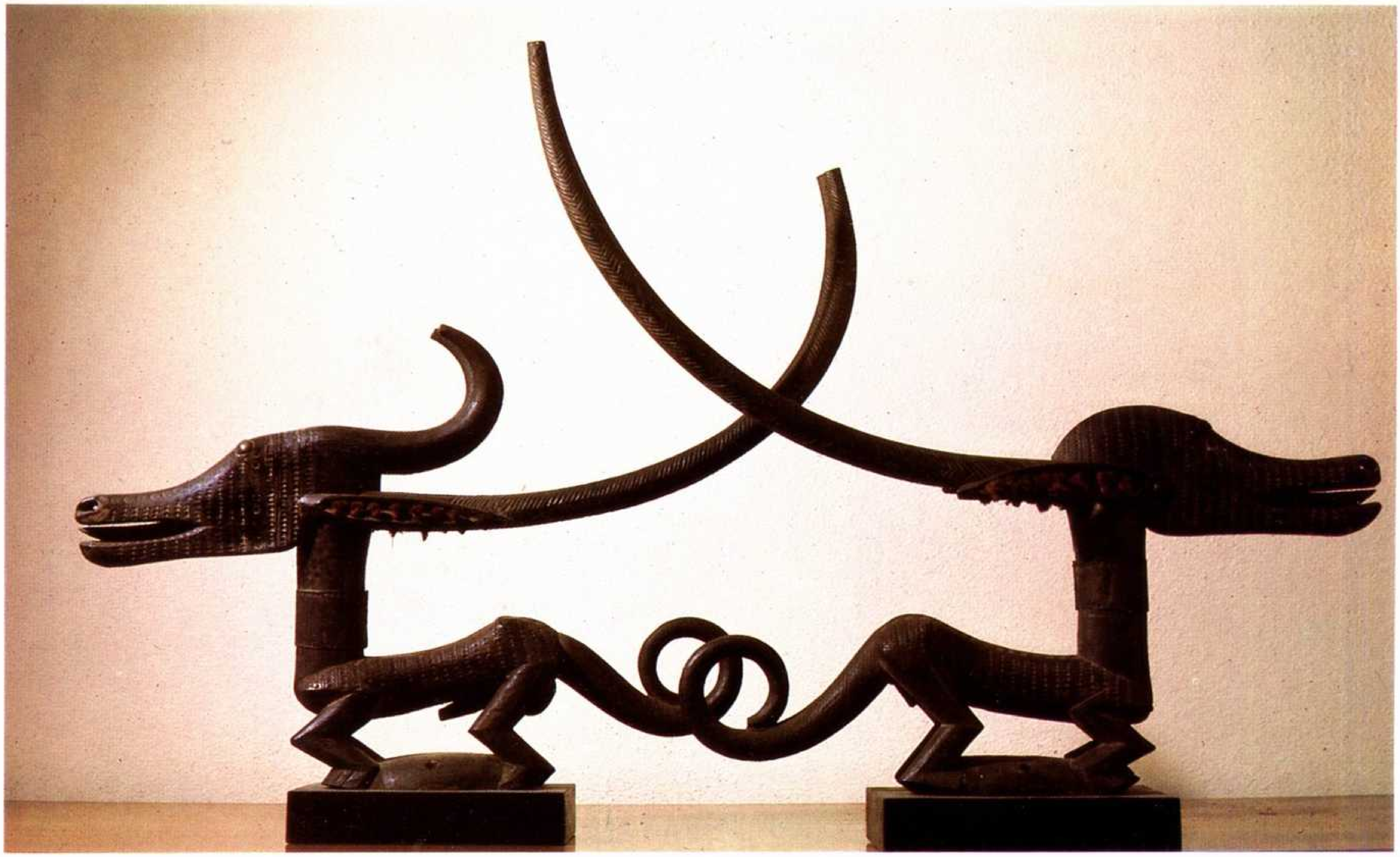
Máscaras *tyi wara* horizontales masculina *(izquierda)* y femenina *(derecha)*.

hombre y medio animal, que en un pasado legendario enseñó a los hombres el arte de la agricultura. Cultivaba la tierra con sus garras, y, gracias a sus esfuerzos, hierbas silvestres se convirtieron en cereales comestibles.

La máscara *tyi wara* aparece en mascaradas ceremoniales. Como representación del inmemorial agricultor serpiente de la leyenda, la máscara participa en un día de faenas agrícolas, cantos, danzas y sacrificios, todos rituales. Durante la ceremonia aparece una figura que lleva un tocado masculino de «antílope», seguida por otra figura femenina. Los bailarines imitan los movimientos y acciones del animal, sus gritos salvajes y sus movimientos a saltos. El jefe de la secta religiosa es el herrero bambara, que también es quien talla las máscaras. Estas *tyi wara* son notablemente homogéneas: se reconoce su estilo de inmediato. Sin embargo, no hay dos idénticas. Tanto las máscaras para hombres como las de mujeres (las primeras representan al sol; las últimas, a la tierra) están hechas imitando la figura de un antílope, al que se juzga intermediario entre el cielo y la tierra. El antílope va provisto de una crin, cuya confección se presta a un diseño sumamente estilizado, ejecutado en calado. La máscara masculina tiene algunas veces pene, mientras que la femenina, que representa a un antílope ruano, va acompañada por un niño.

Las formas de las máscaras *tyi wara* son verticales u horizontales. En las verticales, el escultor reduce el cuerpo y las patas del animal a las mínimas proporciones, y desarrolla el cuello, el morro, los cuernos y la melena en su diseño de líneas ondulantes dentro de una alargada curva vertical. Una máscara que representa a un hipotrago (o antílope ruano) tiene una serie de formas triangulares que representan la crin de piel de su cuello y dorso. Las máscaras horizontales son más naturalistas, y en éstas a veces aparecen representados el cuello del calau (pájaro que acompaña a los antílopes).

Los tocados están adornados con trozos de tela roja. Se llevan con un atuendo compuesto de fibras vegetales teñidas de negro, que también se utilizan para confeccionar el velo circular que pende del casquete de cestería que se encuentra debajo de la máscara.



LOS BRONCES DE BENIN

Aunque los portugueses visitaron la ciudad de Benin en el siglo XV, el arte de éste sólo vino a ser conocido entre los europeos en 1897, cuando los tesoros del oba (rey) de Benin fueron saqueados por los británicos durante una expedición militar primitiva. Desde entonces las cabezas y las placas de bronce de Benin se han ido dispersando por Gran Bretaña, Estados Unidos y Europa. Tras la Segunda Guerra Mundial, el aumento del interés suscitado por África occidental y su etnografía e historia hizo que el arte de Benin abandonara el rango de arte primitivo curioso y figurara en las salas de subastas junto a artistas como Matisse y Van Dyck. Incluso Nigeria tiene hoy que pagar grandes sumas de dinero para adquirir objetos fabricados en la ciudad de Benin, para ir formando sus colecciones de arte nacional.

Las cabezas de bronce conmemorativas de los obas de Benin sólo pueden fecharse con aproximación. Cuando un rey fallecía, su sucesor hacía vaciar una cabeza en bronce. Subsisten ciento sesenta, las más antiguas de las cuales provienen seguramente del siglo XII. Las primeras, que recuerdan las espléndidas esculturas de Ife, son las más naturalistas; las posteriores, de hasta el siglo XIX, más estilizadas. Philip Dark ha clasificado cinco tipos principales. Los más antiguos abarcan cabezas con un collar bajo la barbilla. Las cabezas del segundo tipo llevan collares enrollados, con bases rayadas en el tipo número tres. Los



Una placa de Benin que representa a un oba, o rey. British Museum, Londres.

tipos cuatro y cinco son cabezas con unos collares altos, base rayada y, con frecuencia, un casquete alado. Cada juego de máscaras está relacionado con una serie de reinos. Las que pertenecen a los siglos XVIII y XIX muestran un aumento de los elementos decorativos y simbólicos, junto con una mayor tosquedad en el trabajo del bronce. Los ejemplos del quinto tipo, hechos durante el siglo XIX, están rígidamente estilizados. En el siglo XX, los contactos con Occidente han llevado a la reproducción de formas antiguas, que no son más que «arte turístico». Los broncistas de Benin estuvieron, en su día, organizados como un gremio bajo control y patronazgo real. El hierro y el bronce se combinaban habitualmente para confeccionar estas cabezas, aunque algunas veces el bronce se fundía sobre el hierro.

Para mayor información:

Dar, P. J. C.: *Benin Art and Technology*, Oxford (1973). Fagg, W.: *Nigerian images*, Londres (1963).



Una cabeza del primer tipo; siglo XIV. Museo Nacional de Lagos, Nigeria.



Una cabeza del quinto tipo. Museo de Linden, Stuttgart.



Cabeza del segundo tipo. Royal Scottish Museum, Edimburgo.



Una cabeza del tercer tipo que muestra una deformación creciente. City Museum, Bristol.

XXVIII

ARTE DE OCEANÍA



Una máscara para danzas ceremoniales usada por los miembros de la tribu elema de Nueva Guinea, en Melanesia; tejido de corteza sobre una estructura de caña; altura, excluida la falda, 95 cm. Pitt Rivers Museum, Oxford.

LAS islas de Oceanía se extienden desde Nueva Guinea, a través del océano Pacífico Sur, hasta la isla de Pascua; hacia el norte, hasta las Hawai, y hacia el sur, hasta Nueva Zelanda. La mayor parte se encuentra entre los trópicos y tiene una fauna y una flora oriunda principalmente del sureste de Asia. Oceanía está dividida, de modo convencional, en tres grandes áreas. La más variada es la Melanesia, que incluye Nueva Guinea y un rosario de islas que va hacia el este, hasta Fiji. Hacia el norte se encuentra Micronesia, cuatro festones de pequeñas islas que cruzan el océano Pacífico desde el este de las Filipinas y el sudoeste del Japón. La mayoría, pero no todas, son atolones. Más hacia el este, en el espacio abierto del océano Pacífico central, se encuentra el enorme triángulo de la Polinesia, que comprende altas islas volcánicas como atolones, algunas veces agrupados, y otras aislados. Polinesia y Micronesia son mucho más limitadas en su flora que Melanesia. Al sudoeste de Oceanía propiamente dicha, se encuentra el continente de Australia. Su topografía y su clima, extremadamente variados, van desde el norte tropical hasta los áridos desiertos centrales y las regiones más templadas del sur.

En cuanto a asentamientos humanos, Australia y Nueva Guinea son, con mucho, los más antiguos. Grupos de cazadores y recolectores del sureste de Asia comenzaron a ocupar Australia hace por lo menos 40.000 años, cuando Nueva Guinea, Australia y Tasmania estaban unidas en una gran masa continental. Muchos miles de años más tarde, cuando los perfiles topográficos de las islas se aproximaron más a los actuales, comenzaron los asentamientos de base agrícola en Nueva Guinea. Posteriormente, en combinación con la pesca, continuaron en las islas más orientales de Melanesia, y, con el tiempo, en Micronesia y Polinesia. Las investigaciones arqueológicas todavía tienen que esclarecer la cronología detallada y la naturaleza de estos asentamientos, pero ya sabemos que para finales del segundo milenio a. de C. poblaciones marineras ocuparon gran parte de las islas de la Melanesia, así como algunas de la Micronesia, al igual que las islas de Tonga y Samoa, en la Polinesia occidental. La mayor parte de las restantes islas habitables del Pacífico Sur fueron ocupadas c. 1000 d. de C.

Culturalmente, Australia y Tasmania permanecieron aisladas, y sus habitantes no adoptaron nunca la agricultura. Melanesia se fue diversificando, con cientos de grupos culturales y lingüísticos, aunque muchos de ellos, especialmente en el este, poseían ciertos trazos comunes. Polinesia estaba mucho más unificada en cultura y lenguaje, tras haberse desarrollado a partir de un grupo protopolinésico de la Melanesia oriental. Los micronesios y los polinesios eran hábiles cultivadores, pescadores y hombres de mar, bien adaptados a las condiciones ambientales de las solitarias islas tropicales. Las comunidades oceánicas desarrollaron extensos sistemas de intercambio, algunas veces a través de largas distancias, por lo que el comercio se reflejaba con frecuencia en su arte. En Micronesia y en Polinesia el arte, los ritos y otras actividades especializadas se fueron institucionalizando dentro de un orden social jerárquico.

La organización social era sumamente variada en toda Oceanía. En Melanesia, en donde las sociedades eran por lo general no jerárquicas y competitivas, sus dirigentes y sus rivales pugnaban por el control de las comunidades políticamente independientes. En las sociedades micronesias y polinesias, normalmente organizadas en grupos estratificados, ostentaban el poder jefes cuya autoridad estaba sancionada por su condición hereditaria. Oceanía era, por lo tanto, una región de antigüedad y diversidad cultural considerables, en la que vivían poblaciones que, antes del contacto con los europeos, se encontraban muy bien acopladas a su medio ambiente y eran capaces, además, de explotarlo con manifiesta perfección.

Entre los materiales utilizados en la fabricación de objetos de arte figuraban algunos que se tomaban sin modificación, como, por ejemplo, hojas, flores, semillas, piedras, tierra, conchas y plumas. Pero lo más común era que se emplearan materiales capaces de experimentar amplias modificaciones: madera, corteza de árbol, piedra, huesos, fibras vegetales y tintes. Los utensilios eran por lo general de piedra, hueso o concha. El telar fue utilizado en Micronesia y en determinados lugares de Melanesia, al oeste de Santa Cruz. Se fabricó cerámica en una buena parte de toda esta área. Hay pruebas arqueológicas de que existió, hacia el este, hasta en Samoa y Tonga, en primitivos tiempos prehistóricos, y unos cuantos fragmentos se han recogido incluso en las islas Marquesas. Sin embargo, no hay noticia de que hubiera cerámica en Polinesia en la época del primer contacto con los europeos, en el siglo XVIII, excepto en Tonga.

Los pueblos de Oceanía solían considerar los objetos como expresiones del poder o el prestigio personal, como habitación temporal de los espíritus, o como formas de control social. Las canoas oceánicas y las casas comunales estaban fabricadas y decoradas por grupos de personas bajo la dirección de especialistas. Estos objetos tenían gran prestigio y eran expresiones simbólicas de cohesión social. Los objetos portátiles, la ropa, los adornos corporales, o la mutilación con frecuencia, expresaban simbólicamente la condición social de una persona dentro de una red de individuos situados en orden o en competencia jerárquica.

Los observadores occidentales han concentrado con frecuencia su atención en la forma, más que en el contenido del arte oceánico, debido a que mucha parte de la historia cultural de esta región está defectuosamente recogida y la forma se puede apreciar con más facilidad en función de las normas culturales de Occidente. Pero el considerar las artes tradicionales de las sociedades oceánicas como algo «primitivas», demuestra una profunda falta de comprensión de las múltiples relaciones

Las subdivisiones y las islas importantes de Oceanía.





Nativos del Monte Hagen, de Nueva Guinea, durante un festival de intercambio *moka.*

complejas que existen, o que existieron en su día, entre las artes y otros aspectos del comportamiento social. El arte de Oceanía no debe considerarse como algo que se encuentra «por encima» de la sociedad. Como parte integrante del comportamiento y del pensamiento, y unida a la tecnología y la economía, así como a la política y a la religión, no es posible entenderlo bien sin referencia a su contexto cultural.

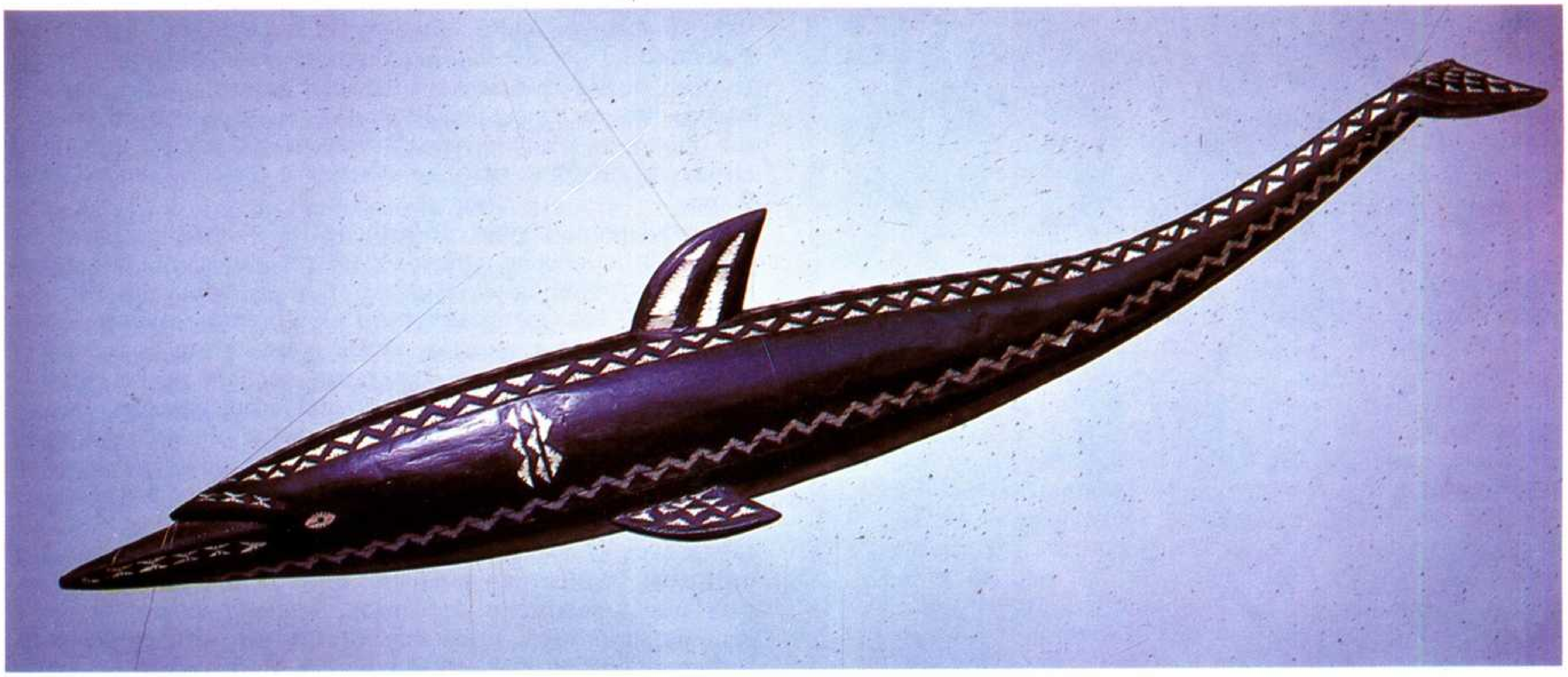
Un número cada vez mayor de historiadores del arte y de antropólogos está estudiando las artes de Oceanía desde el punto de vista de las sociedades interesadas. Sin embargo, debido a lagunas en la distribución del trabajo de investigación *in situ,* muchas de estas artes son imperfectamente conocidas. Resulta, pues, difícil definirlas con precisión e ilustrar la relación que hay entre unas y otras. El estado de la investigación es muy irregular, y no permite generalizaciones sencillas acerca del carácter y el significado. Esta situación se ve exacerbada debido a que todavía no se ha formulado una terminología apropiada para hacer una descripción y análisis exactos. Palabras tales como «arte», «artesanía», «estilo» y «forma» suelen emplearse con imprecisión, porque tienen connotaciones significativas relacionadas con su uso en la historia del arte occidental. No es el arte de Oceanía lo que es primitivo, sino que lo es la apreciación que se hace de él en el mundo no oceánico. Por ello, el estudio que sigue a continuación es un simple resumen del conocimiento actual, no de la posición etnográfica «total» que existió en tiempos.

Melanesia.—Esencialmente, el arte de Melanesia fue, y en ciertas áreas es aún, una importante forma de comunicación. Hacía expresión de las relaciones que las personas formaban con otras personas, con su medio ambiente físico y con sus dioses. Las ceremonias y los ritos que ordenaban y reafirmaban estas relaciones pueden haber sido, por sí mismos, unas manifestaciones dramáticas, a las que debe considerarse como fenómenos de expresión por encima de sus elementos componentes, como las canciones, las danzas, la música, los adornos corporales, la escultura o la pintura.

En Nueva Guinea, reconocida ahora como una de las áreas artísticas importantes del mundo, las artes visuales adoptaron formas regionales tan diversas que los investigadores, por regla general, han distinguido varias regiones estilísticas (v. Gathercole, Kaeppler y Newton, 1979, pp. 56-64). Estos investigadores han organizado con éxito colecciones etnográficas públicas y privadas, pero dentro de cada región ha existido una gran riqueza de actividades creadora, buena parte de la cual cae fuera del campo de los objetos atractivos y coleccionables, por lo que con frecuencia ha sido ignorada. Las artes de Nueva Guinea reflejan con claridad el espíritu de intercambio y competición que impregnaba todas las sociedades melanesias. La creencia en que el contacto humano y la sanción espiritual eran esenciales para lograr intercambios provechosos explica las canoas, tan eficaces y protegidas por la magia, de la costa, las islas y los ríos. Entre las embarcaciones marítimas más famosas que aún muestran este cometido, se encuentran las elegantes canoas de botantes del distrito de Massim. Sus tripulantes navegan por el anillo de islas que abarca la *kula,* un sistema sumamente organizado de intercambio ceremonial. Las

mercancías *kula,* que se intercambian en estas expediciones, nunca dejaban de circular, porque el prestigio que simbolizan no pertenece a nadie de por vida. En vez de ello, su posesión temporal es una representación de la altura de su crédito entre los otros socios de la agrupación.
Este tema, típicamente melanesio, de la exhibición efímera, también caracteriza los festivales de intercambio *moka* de Monte Hagen (Nueva Guinea), porque en estas ocasiones el prestigio de un hombre se juzga por lo que *se ve* que posee y regala. Los habitantes de Monte Hagen compiten con otros grupos de las montañas en la danza, en la complejidad de los adornos y en la oratoria. Pero ellos mismos son sus más rigurosos críticos, en su búsqueda de equilibrio entre los elementos brillantes y los oscuros de su arte decorativo corporal, de fluidez en la danza y de lógica y jactancia en la oratoria.
El tema de la exhibición se desarrolló igualmente en otros lugares en los que se procuraba y se dramatizaba el contacto sobrenatural. Durante su iniciación en la sociedad adulta, los muchachos namaus, del golfo de Papuasia, tenían que bailar por toda la casa de las ceremonias masculinas metidos en las fauces del espíritu *kaiaimunu.* Este espíritu era un enorme cuadrúpedo hecho de mimbres, cuya voz se producía con zumbadores. Los instrumentos musicales, tales como tambores, gongs de hendidura, flautas y zumbadores, suelen —o solían— tener este papel sagrado en Nueva Guinea.
Allí donde había sociedades secretas en Nueva Guinea, las casas de culto funcionaban como símbolos mixtos de la solidaridad y de la autoridad masculinas. Los abelam de la región de Maprik construyen todavía estas estructuras sagradas, algunas de ellas de 24 metros de altura, brillantemente policromadas y adornadas con máscaras tejidas sobre los gabletes. En el interior, hay unas máscaras de mimbre para los grandes ñames (algunos de 3,5 a 4,5 metros de largo) que figuran en las festividades rituales. El interior de la casa es femenino, y los hombres iniciados que entran allí nacen a la inversa en un reino sagrado en donde incluso la pintura aplicada a las ancestrales tallas es una poderosa magia.
En violento contraste estilístico están, en la costa noroeste, las pequeñas tallas *korwar,* que representan a los antepasados, y en las que destaca más la forma que el color. Algunas de las figuras *korwar* sostienen biombos de rejilla; otras, el cráneo de los fallecidos. Se ha llegado a apuntar la existencia de lazos estilísticos entre algunas partes de Nueva Guinea e Indonesia. Pero el «estilo» en Nueva Guinea no se encuentra aún totalmente definido. Esto no quiere decir que el anonimato o la copia servil sean la norma imperante. Los tallistas asmat contemporáneos (wow-ipits), que ahora conocemos gracias a varias películas documentales, interpretan los símbolos visuales de su cultura con total libertad y algunos incluso desarrollan motivos a modo de «firmas». La reputación de un tallista se establece sobre la base de su penetración creativa y su destreza técnica. Pero es la eficacia del objeto, más que su paternidad, lo que importa al pueblo asmat. Los postes ceremoniales, presuntuosamente tallados, que se yerguen junto a los hogares centrales de las grandes casas ceremoniales de los hombres, deben ser bien visibles durante la representación de las canciones sagradas y el batir de tambores rituales que se celebran cuando se reconstruyen las casas. Estas actividades promovían en el pasado fructíferas cacerías de cabezas humanas. Los conflictos armados continúan siendo una forma común de dirimir disputas en aquellas regiones de Nueva Guinea en donde la influencia occidental es todavía mínima o inoperante. Armas y escudos, como los del Distrito de los Lagos de Chambri (en la región de Sepik central), pueden ser «inoculados» contra el efecto de la hechicería del enemigo por medio de ciertos relieves tallados o de pintura. Las formas y las superficies de incluso los objetos más utilitarios suelen estar frecuentemente trabajadas de forma complicada. Por ejemplo, los cuencos del Lago Sentani, los ganchos de colgar de la región del golfo de Huon, las espátulas para cal del distrito de Massim y los reposacabezas de la bahía de Geelvink. Algunas de estas formas de arte pueden parecer

Una escultura con forma de bonito o tiburón, procedente de las islas Salomón, Melanesia; longitud, 91 cm. British Museum, Londres.



únicamente decorativas, pero incluso los diseños abstractos pueden ser códigos, expresados de manera convencional, que reflejan formas de interacción cotidiana.
A través de las islas del archipiélago de Bismarck, las fuerzas sobrenaturales que habitaban en el mar y en los bosques eran el centro de actividades rituales y artísticas muy desarrolladas. En el sur de Nueva Irlanda, unas figuras de antepasados míticos representan el «lado sereno» del arte sagrado; en el norte, las manifestaciones más dramáticas de las creencias religiosas, así como de la riqueza de la comunidad, se expresaban en las ceremonias *malanggan*. Allí cada clan poseía un diseño para una complicada representación *malanggan*. Estas tallas policromas, «cargadas de espíritu», de formas simbólicas, constituían una galería de acontecimientos y figuras de carácter mitológico. Cuando se destruía una pieza *malanggan* al final de un ciclo ritual, el jefe del clan retenía el diseño en la memoria. Un clan vecino se lo podía comprar, o se podía guardar bajo la forma de instrucciones para que futuros artesanos lo pudieran reproducir. El proceso de talla estaba mezclado con ritos mágicos, y cada paso de los mismos acontecía en un punto del calendario de las estaciones del año. Sin embargo, algunas máscaras *malanggan*, como las *tatanua* (imágenes de ciertos antepasados), no se destruían nunca. Estas máscaras eran intrínsecamente poderosas y capaces de transformar al ser humano que las llevara en los espíritus que representaban.
La actividad religiosa era asimismo un estímulo para exuberantes complejos de mascaradas de la vecina Nueva Bretaña. Entre los baining de la península de la Gacela, máscaras de tela de corteza pintada, pertenecientes a miembros de la sociedad secreta, obraban como poderosos agentes del control social. Al ser espíritus, actuaban con frecuencia al margen de las leyes de la sociedad; por ejemplo, robaban y mataban en el proceso de imponer el orden.
En contraste con Nueva Irlanda y Nueva Bretaña, en las cercanas islas del Almirantazgo no se conocían las mascaradas. Sin embargo, los espíritus ancestrales *malai*, que se manifestaban como cocodrilos y serpientes, se solían representar en tallas. Entre éstas hay elegantes cuencos, escaleras, pies de camas y montantes de puertas. También se decoraban elegantemente puñales con hoja de obsidiana y lanzas con punta también de obsidiana o de espinas de raya torpedo.
En las islas Salomón, las actividades sociales se consideraban un marco muy apropiado para el arte. La fabricación de objetos de gran tamaño, como las canoas, los grandes cuencos rituales para alimentos y los pilares de las casas, estaba explícitamente relacionada con ritos que conmemoraban a las deidades tutelares y a los antepasados.
En las Salomón orientales, el centro principal de estas actividades era la casa de la canoa, en donde se guardaban las grandes embarcaciones para travesías largas y las canoas sagradas para la pesca de bonito. Estaban profusamente decoradas; las segundas para atraer los bancos de aquel pez que sólo se presentan en su estación. El cebo que los atrae es compartido por bandadas de pájaros pescadores, y los mismos bonitos sirven de carnadas para los tiburones que merodean en torno a los bancos. Este espectáculo de pájaros y peces estaba considerado como un fenómeno sobrenatural, y su acaecimiento indicaba la posición del hombre respecto a los dioses. Su representación se repetía en todos los lugares de las Salomón, como, por ejemplo, en forma de esculturas exentas de tiburones y pájaros en las islas del grupo occidental, y quizá en los modelos de las danzas circulares y canciones.
No es de sorprender que los espíritus fueran también responsables de encargar o de inspirar los pensamientos de los artistas de las islas Salomón, conocidos como «hombres de talento». Las visiones de un artista raras veces predominaban sobre su preferencia por producir un objeto en vez de otro, preferencia que a menudo reflejaba especialidades de la localidad. En Santa Ana, los «hombres de talento» eran conocidos por sus pilares de casas, mientras que los cuencos rituales, que constituían la «preferencia» de los artistas de Santa Cruz, nunca fueron tallados en Santa Ana. Estos cuencos se han convertido en un símbolo del estilo de las islas Salomón orientales, de la misma forma que las proas de canoas con incrustaciones de conchas lo son de las islas centrales, y las esculturas exentas *watawuts* lo son de las islas del grupo occidental. Como las regiones difieren lingüística y culturalmente, las preferencias artísticas comunican estas diferencias a los propios nativos de las islas Salomón.
En todo el archipiélago de Salomón, los «hombres de talento» eran también responsables de los delicados diseños geométricos cortados en los rostros de los niños durante las ceremonias de iniciación. Tales marcas añadían al cuerpo un rango espiritualmente sancionado, en una forma que el tatuaje, llevado a cabo por «mujeres con talento», no podía ofrecer.
Las decoraciones de quita y pon también eran parte del vocabulario del arte corporal, pero solían llevarse principalmente en ocasiones ceremoniales. Los hombres de elevada posición solían exhibir sobre sí delicados peines de concha, aros en la nariz y bodoques en las orejas. Las mujeres también llevaban objetos que indicaban su riqueza, pero, más literalmente, en forma de sartas de monedas hechas de concha. Los valores tradicionales de la vida en las islas Salomón han experimentado cambios muy notables como respuesta al contacto con los europeos. Con el eclipse de las deidades primarias y la creciente adaptación de modos de vida occidentales, los cimientos del arte tradicional han sufrido una grave conmoción. Una notable reacción reciente ha sido el auge del culto moro en Makaruka, en Guadalcanal occidental. Este movimiento abogaba por el retorno de los que se consideraban valores tradicionales, expresados en parte por las tallas. Su sede central posee un museo de objetos considerados tradicionales, que sirven de modelos para los diseños artísticos y rituales del futuro.
Las principales formas de arte de las Nuevas Hébridas estaban relacionadas con los ritos de iniciación, el rango social, las ceremonias de carácter jerárquico y los ritos funerarios. Los materiales utilizados eran la madera, los helechos arborescentes, la piedra o una pasta para modelar hecha de lianas trituradas, médula de helechos, leche de coco y zumo del fruto del árbol del pan. Las piezas más conocidas proceden de las islas de Malekula y Ambrym, en donde había unos sistemas de sociedades jerarquizadas masculinas conocidas con el nombre de Maki, o diversas variantes. En la mayoría de las islas, el rango social, el poder, el prestigio y la riqueza material y espiritual se obtenían mediante adquisición, crianza, préstamo y sacrificios de cerdos. Se les quitaban los caninos superiores, y los inferiores se dejaban crecer para formar colmillos. Cuanto mayor era la curvatura de los

colmillos, más valioso se hacía el cerdo, especialmente para los rituales de las sociedades jerárquicas. Los cerdos se utilizan no sólo como animales de sacrificio, sino como precio de obras rituales y artísticas.

En las Nuevas Hébridas del centro-norte, la mayor parte de los objetos de arte se hacían y se usaban mediante el pago, el préstamo o el sacrificio de cerdos de largos colmillos. En la región central de Malekula, los objetos erigidos durante los ritos de iniciación de los jóvenes se pagaban de esta manera. En el sur de Malekula se llevaban puestas en los ritos sagrados de la matanza del cerdo, máscaras hechas de helecho, remodeladas con pasta de fibra vegetal y pintadas. Tras la iniciación y la entrada en la casa sagrada de los hombres, a éstos se les permitía adquirir, y después sacrificar, cerdos colmillados, que les ayudaran a ascender la escala social. Durante estos sacrificios en la sociedad jerarquizada, se erigían imágenes de hojas de helecho o de piedra para representar figuras ancestrales y simbolizar el rango que adquiría el individuo.

El rango que tenía un individuo en el momento de su muerte determinaba el tipo de ceremonias funerarias celebradas por él. La calavera del muerto se separaba del cuerpo y se revestía con una pasta de fibra vegetal para reformar sus rasgos. Si un hombre alcanzaba rango elevado se hacía un *rambaramb* para él tras su fallecimiento. Consistía en su calavera, remodelada (generalmente alargada) y en un cuerpo de tamaño natural hecho de bambú o de helecho arbóreo remodelado y pintado con las insignias de su rango personal.

Pequeñas figuras de muñecas con brazos, conocidas como *temes nevimbur,* se utilizaron en las ceremonias de iniciación en la región central de Malekula, y anteriormente se emplearon también más al sur en pantomimas que representan antiguos mitos. Máscaras *nampuki,* modeladas sobre una base a modo de tela de araña, se utilizaron en la región central de Malekula en ciertas fases de las ceremonias celebradas tras la muerte de un varón de alto rango.

La mayor parte de las aldeas tenían orquestas de tambores de hendidura, que se tocaban durante tales ceremonias. Los tambores más importantes, algunos de ellos de tres metros de alto, eran troncos de árbol ahuecados, y llevaban con frecuencia representaciones de rostros humanos en la parte superior.

En la actualidad, sólo tres áreas importantes de las Nuevas Hébridas fabrican y utilizan piezas de arte según la manera tradicional: Mota Lava (isla de Bank), del grupo de Banks, la región centro-norte y centro-sur de Malekula y la región centro-norte de Ambrym.

Nueva Caledonia compartió con sus vecinos polinesios occidentales un concepto más jerárquico de la autoridad que el que existió en las cercanas Nuevas Hébridas. Objetos decorativos, como «hachas» circulares de nefrita, fueron empleados por los jefes como emblemas de autoridad. Las viviendas estaban rematadas a veces por ornamentos tallados, y las jambas de las puertas llevaban magníficas imágenes humanas. En ciertos tipos se llevaban vestimentas compuestas de máscaras de madera y capas de plumas.

Polinesia.—Las artes de las sociedades polinesias poseen



Una máscara *nampuki* de Malekula, Nuevas Hébridas, Melanesia.

ciertas similitudes derivadas de una cultura ancestral prototipo de Melanesia oriental. Algunas de estas similitudes persistieron a pesar de la incomunicación de las islas y de las innovaciones de estilo locales. Las sociedades polinesias estaban estratificadas en grupos sociales: los jefes (y sus allegados de alto rango), los plebeyos y, algunas veces, los esclavos. Dentro de esta estructura jerárquica actuaban especialistas, incluidos entre ellos los sacerdotes, los artistas-artesanos, que se hacían cargo de presidir ciertas ceremonias rituales, de fabricar objetos importantes o de ejecutar danzas. También se utilizaban expertos viajeros para hacer los complicados tatuajes, que tanto abundaron en la Polinesia. Todo el sistema social estaba santificado por la creencia en una jerarquía de dioses, muchos de los cuales se interesaban por determinados aspectos particulares del comportamiento humano. Los antepasados también disponían de un lugar respetado dentro del orden social. La vida polinesia estaba muy preocupada por la pesca, la recolección y la agricultura en los estrechos ambientes insulares, y existía dentro de ella un amplio mundo mitológico, donde los dioses, los antepasados y los humanos estaban estrechamente relacionados en contextos sagrados y profanos. El arte visual se integraba en esta situación interdependiente. La figura humana, que representaba a los dioses o a los antepasados, aparecía con frecuencia en tallas, por lo común de madera, con atención particular sobre la cabeza. Los estilos eran esculturales y comedidos, y las zonas dedicadas a la decoración en relieve estaban cuidadosamente reguladas. Algunos objetos sencillos sin decoración eran con frecuencia funcionalmente bellos. La talla decorativa se usó mucho en diversidad de objetos: edificios comunales, canoas, achicadores, remos, armas, útiles de trabajo, cuencos, ornamentos personales, instrumentos musicales y mangos de abanicos y plumeros. La concha, el marfil y, con menos frecuencia, el hueso, la piedra, los dientes, el pelo y las plumas fueron elementos importantes de los ornamentos. Se tallaron en piedra figuras humanas, particularmente en la región oriental, en donde la talla sobre roca, tanto grabada como en relieve, fue una actividad importante. La gama de la pintura y de los colores era reducida. La fabricación y decoración de tela de corteza *(tapa)* era de gran calidad, y los métodos de fabricación y los modelos decorativos variaban entre los distintos grupos de isleños. La buena ropa de *tapa,* el adorno del cuerpo (en particular el tatuaje) y los distintivos tallados significaban un rango social, y con frecuencia eran manifestaciones artísticas explícitas de la posición que ocupaba un individuo en el orden social. Los polinesios demostraron alto nivel de perfección en el tejido a mano y el trenzado de tiras de hojas (sobre todo la del pandano) para fabricar cestos, esteras, cinturones y velas, para hacer cuerdas con fibras de coco o de hibisco, sin olvidar los trabajos en piedra. Por ello, las clasificaciones que dividen el «arte» y la «artesanía» y la tecnología no son apropiadas.

Las pruebas etnográficas, particularmente a partir de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, dan alguna indicación del alto grado de desarrollo alcanzado por ciertas artes visuales en varias islas. En Tonga, que quizá es la sociedad polinesia más antigua y más ceremoniosa, se tallaban con delicadeza figuras femeninas en madera o en marfil. Las figuras de marfil se utilizaban como colgantes para el cuello y como ganchos de suspensión ceremoniales. Los apoyos para el cuello y los platos para aceite eran bellamente sencillos en su línea y su terminación, mientras que las mazas de guerra estaban complicadamente talladas y algunas veces llevaban incrustaciones de marfil. Algunas de estas formas, así como la fabricación de grandes piezas de *tapa* decorada, se dieron en las Fiji. El comercio entre las Fiji, Tonga y Samoa, para intercambiar materias primas y objetos manufacturados, influyó notablemente en los estilos locales de las tres áreas, aunque la alfarería con esmalte resinoso fue un producto notable específico y netamente fijiano.



Una figura de piedra de una deidad, procedente de Raivavae, islas Australes, Polinesia; altura, 96,5 cm. Pitt Rivers Museum, Oxford.

La escultura de figuras fue también de considerable importancia en Polinesia oriental. Figuras de madera, sencillas pero poderosas, se hicieron en las islas de la Sociedad, las Cook y las Australes, ya como esculturas exentas, ya como mangos de plumeros. Algunas eran ceremoniosas y estilizadas, como los rechonchos dioses varones de los pescadores de Rarotonga. Otras eran más abstractas, como los dioses de los mástiles de la misma isla. La forma humana en cuclillas se utilizó en trabajados diseños sobre mangos de azuelas y abanicos, en las proas y en las amuras de las canoas. Una dramática representación de este motivo decorativo en piedra es la figura procedente de Raivavae, que se halla en el Pitt Rivers Museum, de Oxford. En las islas Australes se llevaron a cabo representaciones más ornamentadas de la figura humana, no sólo en la escultura de figuras, sino también incorporadas a los diseños de los tambores. Cuencos, cucharones y remos llevaban también decoraciones muy recargadas. Los vestidos de luto tahitianos, hechos de *tapa,* plumas, conchas de ostra y tortuga y madra, constituyen magníficos ejemplos de arte compuesto. Los vestían miembros principales del duelo durante las ceremonias que seguían al fallecimiento de alguna persona de alto rango.

La escultura en madera, hueso y piedra también estuvo bien representada en el arte de las islas Marquesas. En objetos de madera tales como figuras exentas, mazas de guerra, adornos de canoas y escabeles con patas, la calidad de la mano de obra era particularmente buena, como también lo fue en la talla a pequeña escala de marfil de los mangos de abanicos, los aretes y otros objetos decorativos personales. Objetos representativos del rango social, hechos de conchas, plumas y fibra de coco, fueron fabricados con gran finura; reflejaban el poder de los jefes en una sociedad en la que las guerras estaban a la orden del día ante los grupos asentados en las zonas de los valles, y en la que el canibalismo estaba ampliamente difundido.

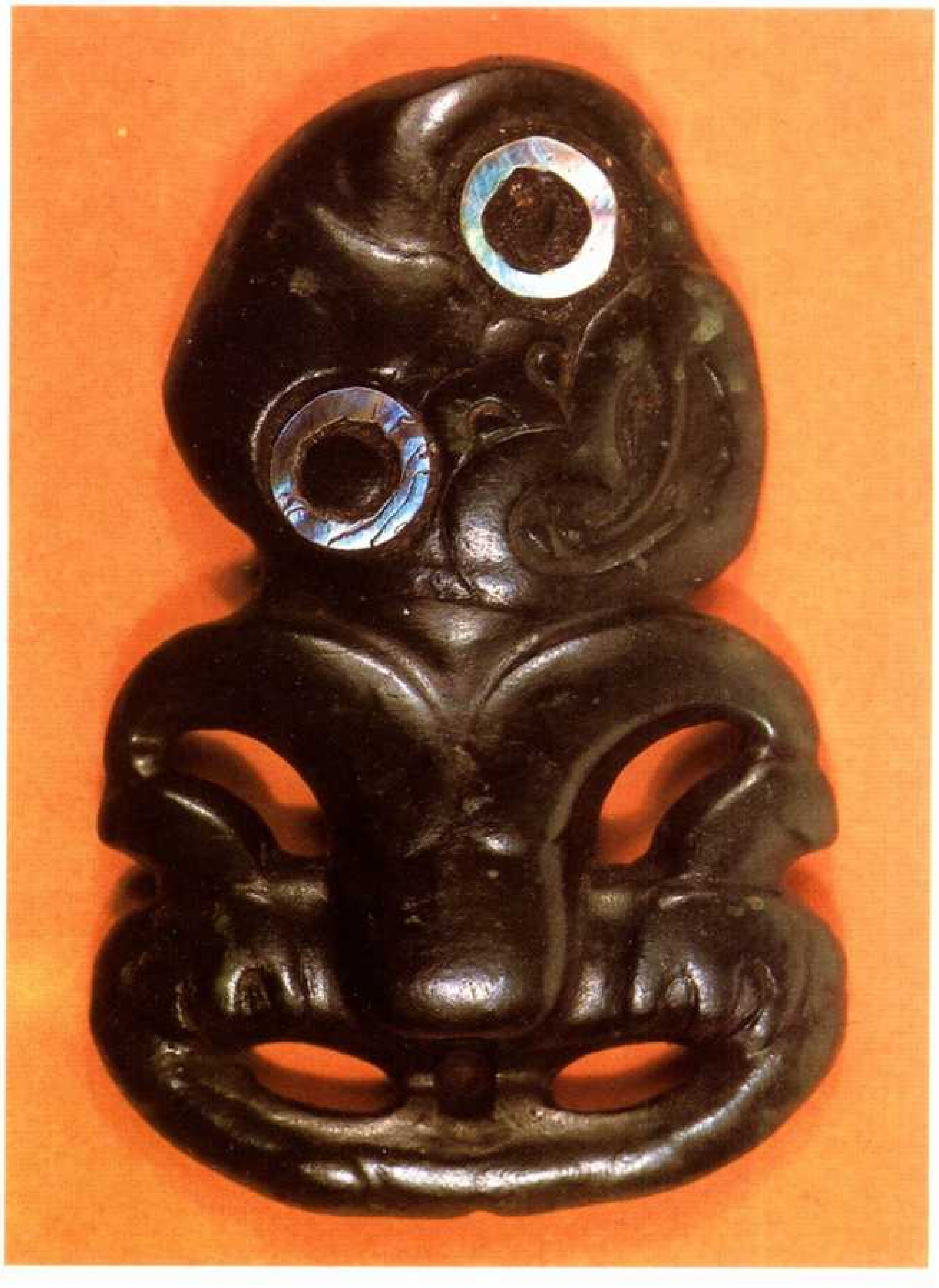
Las capas, los mantos, los tocados y las imágenes de los dioses llevaban miles de brillantes plumas rojas y amarillas con una base de fibra y mimbre, para formar la más variada y llamativa vestimenta polinesia. Grandes imágenes de madera, colocadas en templos al aire libre, cuidaban del bienestar del pueblo. Otras imágenes pequeñas solían estar sostenidas sobre puntales. Las figuras son achaparradas y musculosas, con las distintas partes del cuerpo yuxtapuestas en planos angulares. Estas figuras se tallaban también, en posturas serviles, sobre los cuencos de comida para insultar a los jefes vencidos, y algunos de los mejores ejemplos iban en bases de tambores. La *tapa* hawaiana era única, tanto por su fina calidad como por su decoración, hecha con surcos, marcas al agua, fondos y estampados con diseños directos y en negativo.

Las artes de la isla de Pascua y de los maoríes de Nueva Zelanda estuvieron muy influidas por la naturaleza de su entorno, lo que produjo la creación de numerosas formas de carácter único. El pueblo de la isla de Pascua creó insólitas figuras de piedra de sus antepasados, tallas en madera para el cultivo y unas figuras excepcionales de dioses, modeladas sobre *tapa* pintada, que estaban claramente influidas en su forma, por las limitaciones de los materiales disponibles. Estos objetos reflejan de forma masiva la fuerza del arte polinesio en su afirmación de la interdependencia del hombre, sus antepasados y sus dioses en un marco de aislamiento.

También hay vigorosos temas parecidos, que expresan una interdependencia cosmológica, en las tallas maoríes, la más documentada forma de arte de Polinesia. La talla en madera fue probablemente la más importante de todas las artes visuales, de lo que nos vienen a dar testimonio la forma y la decoración de las casas, las canoas y sus aparejos, las empalizadas, los instrumentos musicales, los objetos rituales, las armas y los útiles de trabajo.

Los dioses raras veces estaban representados, pero no así los antepasados, que lo eran con frecuencia. Las formas y la decoración eran curvilíneas con estilos regionales definidos, en contraste con el predominio de los estilos rectilíneos de la Polinesia tropical. El tatuaje, la talla en piedra, particularmente los ornamentos de nefrita, y la pintura y el grabado sobre roca también llevaban motivos curvilíneos, y, por lo tanto, estaban simbólica y estéticamente relacionados con la talla en madera. Las grandes casas de reunión, con frecuencia consideradas tradicionales, pero que son, fundamentalmente, productos de la última mitad del siglo XIX, contienen tallas de antepasados importantes y otras características, que simbolizan la unidad política e ideológica de la tribu frente al dominio del gobierno colonial británico. Esta manifestación particular de la talla reflejaba las relaciones raciales propias de la época. Como otras expresiones más tradicionales del arte, demuestran también el cometido, tradicional y omnipresente, de las artes en la sociedad

Un *hei tiki* (colgante con forma humanoide) de nefrita de Nueva Zelanda; altura, 10 cm. Pitt Rivers Museum, Oxford.



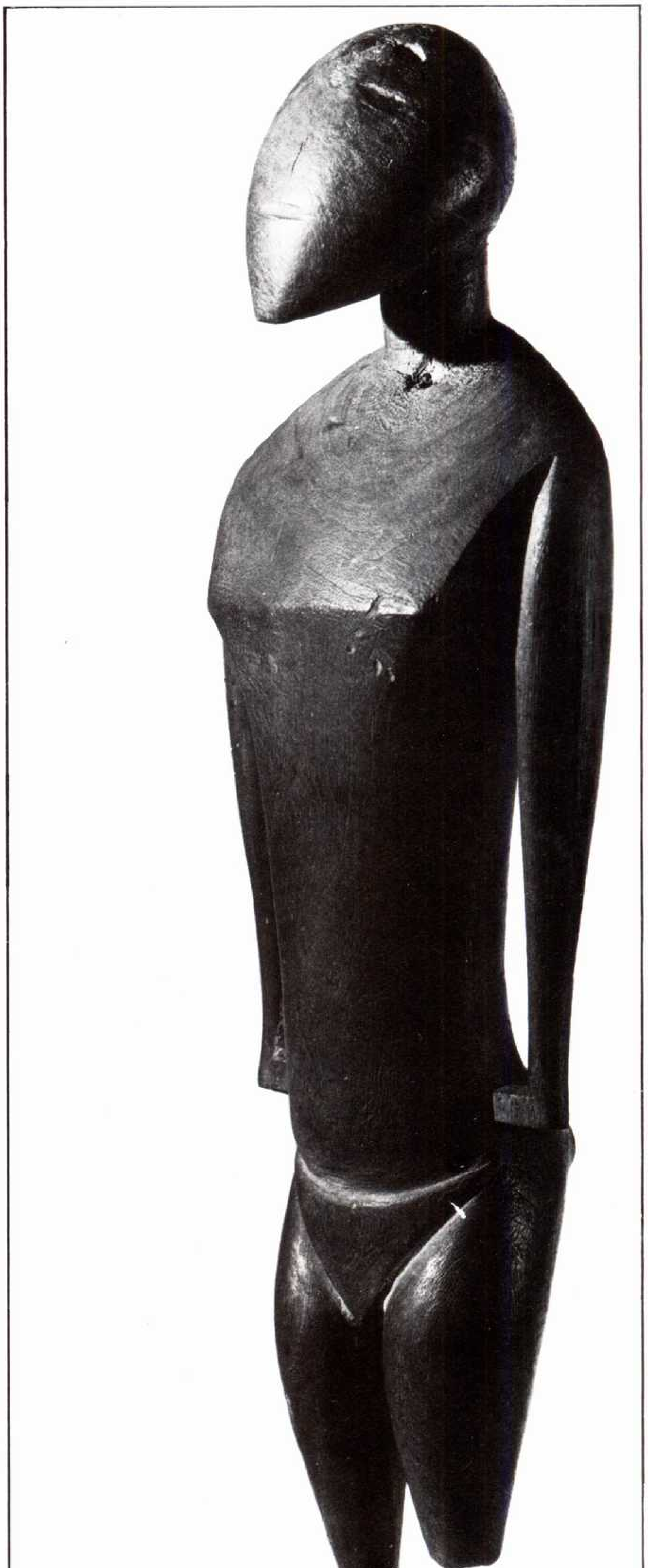
maorí. El virtuosismo técnico requerido era también evidente en la manufactura de prendas de lino tejidas a mano, cordelería y redes, cestas de hojas, anzuelos de hueso y útiles de piedra.

Micronesia.—Las artes visuales de la Micronesia no fueron, en su gran mayoría, tan trabajadas ni tan espectaculares como las de otros lugares de Oceanía. La relativa pobreza de muchos ambientes micronesios exigía el máximo aprovechamiento de los recursos naturales, particularmente de la madera, la piedra, las fibras, las hojas, el coral y las conchas. Esto puede ayudar a explicar la producción de objetos de forma elegante pero sencilla, y de gran mesura en el estilo. Esta situación ha sido pasada por alto a veces por los observadores extranjeros, que han desdeñado el hecho de que muchos objetos utilitarios, como mangos de azuelas, ralladores de coco, cuencos y cajas para guardar los avíos de pesca, estaban hechos muchas veces con sensibilidad estética y autodisciplina. Entre los adornos corporales figuraban ornamentos para los lóbulos de las orejas distendidos de modo artificial, y un recargado tatuaje se solía llevar a cabo ritualmente, con una intención estética.

Las sociedades jerarquizadas de Micronesia carecían de los complicados rituales públicos relacionados con el rango, típicos de Polinesia, y la religión sólo estaba moderadamente formalizada. Las esculturas de piedra y de madera no existían por lo general, excepto en algunos casos aislados, como las figuras de madera de los gabletes que solían rematar las casas de reunión de los hombres y las tablas talladas y pintadas con narraciones de Palau. Los trabajos arquitectónicos en madera y las ligaduras de los maderos con fibra de cajeta era de alta calidad. En las Carolinas occidentales, las ligaduras de las vigas de las casas era trabajo de un maestro carpintero. Las casas donde se guardaban las canoas y estas mismas estaban construidas con la misma precisión. Ciertamente, la canoa para grandes travesías oceánicas, con su casco asimétrico y su refinado acabado, es una de las más elevadas expresiones del arte micronésico. A juzgar por los pocos ejemplares que quedan, como los de Truk, Palau y las islas Mortlock, está claro que las tallas de las viviendas, los ornamentos de las canoas y las figuras humanas se hacían con gran sensibilidad. Los objetos más famosos son, probablemente, las figuras de espíritus *tino* de Nukuoro, un lugar avanzado polinesio de las Carolinas orientales, que llaman la atención, principalmente, por su poderosa cualidad abstracta. Estas figuras suelen considerarse a menudo como polinesias en estilo, pero es posible que sean expresión de una larga tradición artística común.

Algunas sociedades eran extremadamente belicosas. En las islas Gilbert, las lanzas y las dagas de madera llevaban en sus bordes dientes de tiburón, cuidadosamente asentados en muescas y sujetos con cajeta. La colocación de los dientes y el espaciado de las fibras eran funcionales y también decorativos. Los guerreros de gran posición llevaban una pesada armadura de fibra de coco intrincadamente tejida.

El tejido y el trenzado estaban, generalmente, muy desarrollados, y en toda el área se fabricaban sacos, cestas y esteras de diferentes clases. Algunas eran de



Una figura de un espíritu *tino* procedente de Nukuoro, islas Carolinas, Polinesia. Musée de l'Homme, París.



Una capa de jefe de Hawaii, Polinesia; plumas sobre un fondo de red; 1,22 × 2,69 m. Pitt Rivers Museum, Oxford.

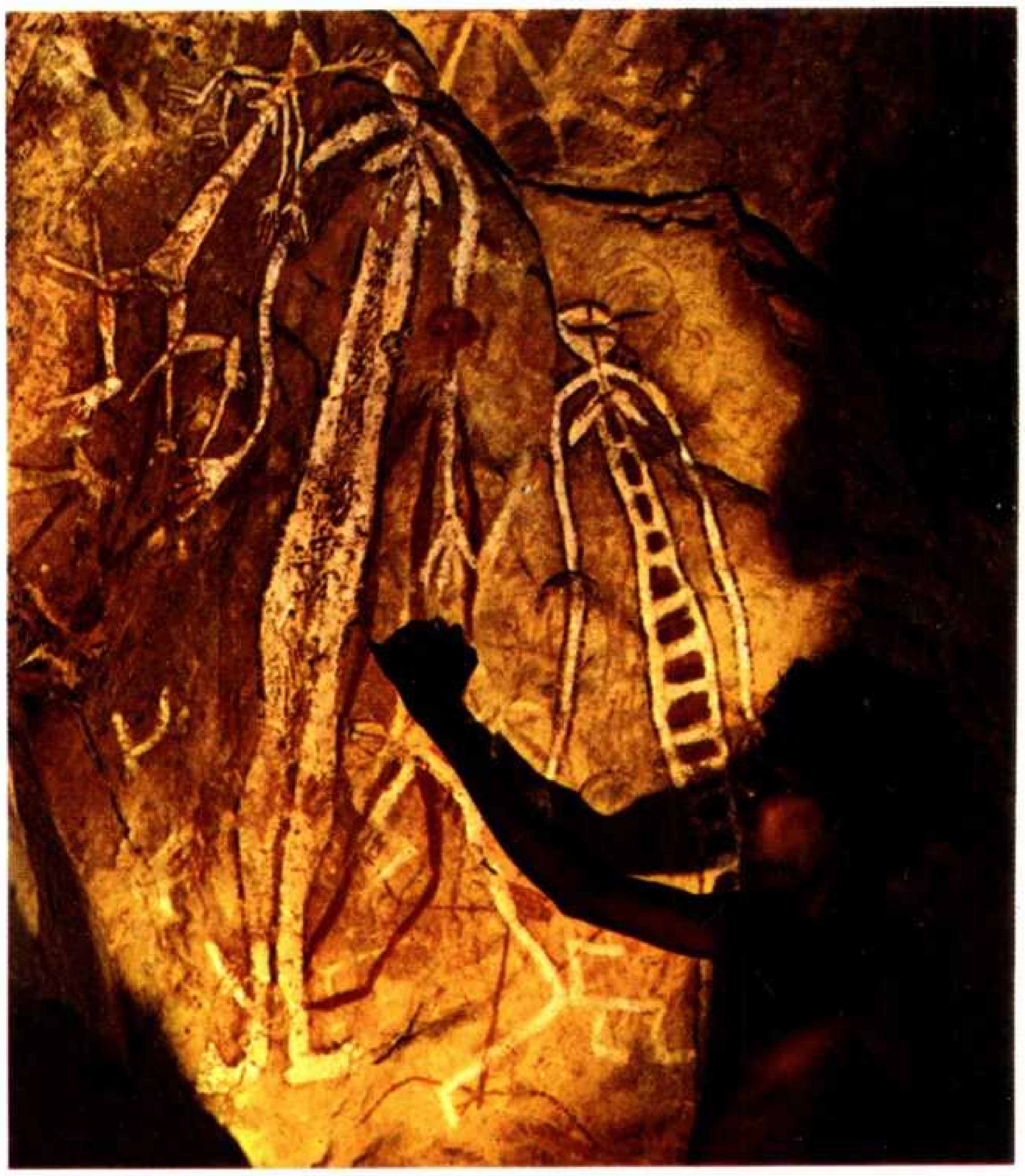
excelente calidad, como las esteras de orlas trenzadas, y los cinturones tejidos en telas con fibra de plátano de las islas Marshall. La gama de ornamentos personales era variada e incluía peines de madera, collares de concha, adornos de orejas, bandas de fibra y collares de flores. El tatuaje era normal, tanto en los hombres como en las mujeres, con diseños geométricos. Alguna influencia, observada en el uso del telar, se piensa que llegó de Indonesia, pero se ha dicho con frecuencia que la influencia melanesia era fuerte en la región meridional, y que la influencia de Polinesia occidental resultaba evidente en el sureste. El escaso conocimiento que había de las herramientas metálicas es posible que procediera también de Indonesia, antes de que los españoles arribaran a Guam en 1520, pero las fundaciones de población en Micronesia se remontan probablemente, por lo menos, al segundo milenio a. de C., y el subsiguiente juego de influencias externas fue, sin duda, complejo. Algunas estructuras, como las islas artificiales con piedras erguidas, frente a la costa de Ponapé, todavía no se han explicado convincentemente.

Australia.—Las artes de los aborígenes australianos diferían mucho de las de las islas de Oceanía: eran expresiones de unas sociedades que nunca practicaron la agricultura ni poseyeron asentamientos permanentes. Las tribus aborígenes se componían de cazadores y recolectores seminómadas, y su tecnología era muy sencilla, pero bien armonizada con sus necesidades. Lo que más les importaba era su economía y su religión, que les daba comprensión y dominio sobre su medio ambiente. Se dedicaba mucho tiempo a la celebración de ritos que incluían música, canción, danza y narraciones de mitos, todo lo cual les daba seguridad dentro de su ambiente y de su historia. «La Ensoñación» era un estado mental que unía a los miembros de la sociedad con su ambiente circundante y activaba lazos con seres míticos.

El arte era religioso, y tan necesario como la caza para el bienestar del grupo y del individuo. Los antepasados totémicos, animales, plantas o características del territorio se solían representar a menudo de forma simbólica en grabados sobre objetos, en los grabados y en pinturas sobre roca y en pinturas sobre el suelo. Estas formas de arte se distribuían selectivamente de acuerdo con las tradiciones locales. Las *churinga* de Australia central eran unas placas ovaladas de piedra o de madera, con grabados de diseños y motivos geométricos, por lo general con círculos o arcos concéntricos, que simbolizaban la filiación totémica del poseedor. Las pinturas del suelo y la pintura corporal encontradas en la misma zona eran importantes en el ciclo de ritos llevados a cabo por los varones iniciados, de los que estaban excluidos los jóvenes no iniciados y todas las mujeres. La pintura se hacía con diseños curvilíneos sobre superficies planas y duras, con ocre, carbón y plumón de pájaro blanco. Los adornos corporales eran semejantes: el plumón se fijaba con sangre del iniciado.

La pintura y el grabado sobre superficies planas de piedra se ejecutó en miles de localidades de una buena parte del continente. En la década de 1970, los arqueólogos descubrieron muchos yacimientos nuevos, y ahora se reconoce que Australia posee una de las tradiciones continuas más grandes y ricas de pintura rupestre de todo el mundo. En las profundidades de la cueva de Koonalda, en Australia meridional, se han encontrado muchas marcas en las paredes, con surcos en «V» de forma sinuosa o lineal. Es probable que tengan más de 20.000 años de antigüedad. De fecha posterior, enterradas hace 5.000 ó 7.000 años hay fragmentos de piedra arenisca con incisiones lineales y «huellas de pájaro» halladas en Ingaladdi, en el territorio del norte. Los fragmentos color ocre hallados en otros yacimientos, distribuidos con amplitud y fechados hace unos treinta mil años, sugieren que la decoración corporal y el arte rupestre pueden ser tan antiguos como el hombre mismo en Australia. No es, por lo tanto, sorprendente que el arte rupestre haya tenido una extensión amplia. Las galerías pintadas se hallan desde los montes Kimberley, en Australia Occidental, pasando por la Tierra de Arnhem, hasta llegar a la península del Cabo York. Otras pinturas se hallan en los desiertos centrales y con

Una pintura rupestre de los aborígenes australianos.



menos frecuencia en el sur. En el norte se conocen los grabados, pero abundan más en el sur, desde Port Hedland, en Australia Occidental, hasta la cordillera de Warburton, y, al otro lado, en la región occidental de Nueva Gales del Sur. Hay otros yacimientos en el norte de Queensland y entre los ríos Hunter y Hawksbury, al norte de Sydney. También hay muchos otros yacimientos más aislados. Los motivos grabados más comunes son huellas de animales y círculos. En algunas regiones predominan las formas de animales. Algunas de ellas tienen unas enormes proporciones, como las figuras humanas que representan seres míticos procedentes de «la Ensoñación». Los seres humanos suelen ser con frecuencia una característica notable de las galerías pintadas. En el distrito de Kimberley están las pinturas wandjina, que ilustran mitos que pertenecen a «la Ensoñación», durante un tiempo en el que seres ancestrales crearon el territorio. Se dice que estos seres fueron los que hicieron las pinturas, así como el contorno de las figuras y cabezas humanas, de gran fuerza dramática. En la Tierra de Arnhem existen notables pinturas «a los rayos X» de animales y, algunas veces, de seres humanos, que poseen detalles anatómicos, y las llamadas figuras *mimi*, que representan espíritus potencialmente hostiles que bailan, cazan o luchan. Las pinturas de la península del Cabo York son principalmente seres humanos, aunque también se han registrado animales, armas y plantas. Ahora se conocen muchas galerías en esta región, algunas de las cuales contienen centenares de figuras. Deben mencionarse otras dos formas más de arte. La primera es la pintura sobre corteza, en tiempos muy extendida, pero que ahora sólo se ejecuta según la forma tradicional en la Tierra de Arnhem. La segunda es la escultura, quizá también muy extendida en otros tiempos, pero que está representada hoy en el nordeste de la Tierra de Arnhem, en Bahthurst y las islas Melville, al norte de Darwin, y en la región de Arukum del Cabo York. Casi toda la escultura aborigen tenía un propósito sagrado. Los pilares mortuorios de Bathurst y las islas Melville todavía están ritualmente emplazados sobre una tumba o cerca de ella, y se deja que se vayan deteriorando. Todo el arte aborigen fue, y todavía en algunas regiones es, una expresión de la relación que hay entre el individuo, dentro de un grupo, y la historia pasada del grupo. Esa expresión fue transitoria, pero las artes mismas fueron elementos continuos integrantes de la vida aborigen.

La Música, la Danza y la Literatura oral.—Muchos comentarios sobre las artes de Oceanía se han concentrado en los objetos esculpidos y decorados, con poca atención a las otras artes con las que estos mismos objetos estuvieron a menudo relacionados en función y significado. Las artes interpretativas —música y danza— no han sido estudiadas en el mismo grado que la talla, debido a que se las consideraba de menor importancia, en términos artísticos, a la par que resultaban más difíciles de registrar e interpretar. Aunque ya en 1898 se registró alguna música del estrecho de Torres, y la de algunas regiones de Nueva Guinea en los años 1904-6, la cantidad disponible de análisis etnomusicológicos competentes es reducida todavía, y buena parte de la información se ha perdido. El estudio de la etnología de la danza está incluso menos desarrollado. Debe decirse, sin embargo, para ser justos, que ahora los especialistas están llevando a cabo unos avances más rápidos en estos dos campos.



Dos figuras de madera tallada, masculina y femenina, que representan espíritus de deidades secundarias, de las islas de la Sociedad, Polinesia; altura, 29,8 y 33 cm. Pitt Rivers. Museum, Oxford.

La música y la danza de Melanesia fueron utilizadas principalmente en complicadas exhibiciones en momentos de crisis religiosa o vital, mientras que en Polinesia y en Micronesia solían ser acompañantes típicos de la poesía. Esta diferencia refleja la gran distinción que existe entre las sociedades de «grandes hombres» y las regidas por jefes. En Melanesia se han catalogado dos tipos de danzas: las de personificación y las de participación. En la primera, el bailarín puede ser considerado como actor que representa a seres míticos o a seres ancestrales. Solía llevar máscara, y estas mismas máscaras son obra de arte. En las danzas participativas, los miembros de la audiencia podían unirse para formar una expresión masiva de ritmo. Ambos tipos de bailes se utilizaban cuando los jefes organizaban actos dramáticos públicos para dar a conocer su riqueza y su poder.
Por otro lado, en Polinesia, la poesía era parte central de la danza, y esta última ilustraba la poesía del recitado. El danzarín era también narrador. La presentación de canciones y poesías acompañadas por la danza expresaba, con frecuencia, la unidad de la sociedad en momentos tales como los festivales del primer fruto recolectado y en otras grandes ceremonias públicas. El conocimiento detallado de la música y la danza polinesias es posible, particularmente por lo que se refiere a Tonga, en donde la poesía, acompañada de danza, se refería a la mitología, a los lugares importantes y a los acontecimientos históricos. En Micronesia, la música y la danza tenían cometidos un tanto semejantes, aunque en algunas islas la danza poseía otras funciones. En las islas

Gilbert y en Ifali, en el grupo de las Carolinas Occidentales, la danza embellecía la poesía, en lugar de ilustrarla. En el imperio de Yap, esto se aplicaba en un sentido muy específico, puesto que las danzas reconocían el dominio de Yap sobre las islas vecinas.

Entre los instrumentos musicales de Oceanía figuran los tambores, los arcos musicales, las caracolas marinas, las cítaras y los caramillos, así como los tambores de troncos ahuecados. Estos instrumentos están repartidos de manera bastante variada, y algunos grupos de islas sólo poseen unos cuantos instrumentos musicales. Los maoríes utilizaban el propio cuerpo en vez del tambor, instrumento importante en la Polinesia oriental tropical. Sin embargo, la voz humana era más importante que los instrumentos, aunque estos últimos poseían a veces notable importancia ritual y llevaban adornos en consonancia.

La música y la danza eran componentes esenciales de los ritos de los aborígenes de Australia, a quienes interesaban las expresiones dramáticas de los orígenes mitológicos y las relaciones con los fenómenos totémicos. Estas artes eran a menudo demostraciones visuales de la literatura oral. Tenían vínculos esotéricos con las artes decorativas, pero la naturaleza de estas relaciones apenas ha sido estudiada con detalle.

Las literaturas orales de los pueblos de Oceanía también son inadecuadamente conocidas: un estudio comparativo sistemático podría hacer mucho para esclarecer la función y el significado de otras artes, particularmente regiones tales como la Polinesia central, en donde la influencia de los misioneros condujo a la destrucción en masa de muchos objetos. Eran temas comunes los mitos originales que reflejaban creencias cosmológicas, los recitales genealógicos que incorporaban declaraciones de condición política, así como las leyendas y narraciones que expresaban diversos aspectos de la vida cotidiana, realzada por imágenes poéticas.

El auge de los estudios antropológicos hacia finales del siglo pasado debió haber creado un interés creciente en la literatura oral de Oceanía. Pero, por mucho que las condiciones de unos países y de otros fueran distintas, la antropología nunca se vio influida prácticamente por los métodos de la filología clásica, cuya disciplina rigurosa apenas admite aún. Algunos estudiosos prestaron atención sostenida a los distintos vocabularios vernáculos, pero lo que buscaban esencialmente era una descripción de sistemas normativos y conceptuales. El resultado de ello fue que conservaron muy poco aparte de aquellas frases que con más facilidad servían para demostrar la verdad de sus propios argumentos y teorías.

Cambios en las artes visuales tras el contacto con Occidente.—La historia de Oceanía a partir de los primeros contactos con Occidente ha sido extremadamente compleja, y la respuesta de las diferentes culturas a las distintas formas e intensidad de la influencia exterior no ha sido nada uniforme. Esta influencia ha sido económica, política e ideológica. Todavía existen algunas artes tradicionales en unas cuantas regiones de Oceanía, especialmente en Nueva Guinea. Sin embargo, en la mayor parte de Micronesia y Polinesia, en donde las comunidades han estado bajo control directo de europeos, norteamericanos o japoneses durante períodos más largos, las artes visuales indígenas no existen ya como elementos de culturas independientes. Algunos investigadores han supuesto que todas las artes tradicionales estaban forzosamente condenadas, una vez que las influencias externas comenzaron a afectar las formas de vida y las creencias locales. Este no es el caso, y los cambios se han producido con mucha sutileza. Unas cuantas artes pueden permanecer relativamente no afectadas.

Con más frecuencia muestran elementos de aculturación, o desarrollan formas de arte popular no tradicional, o producen grandes cantidades del llamado arte «de aeropuerto», con destino a un mercado exterior, fundamentalmente de índole turística. Dos o más de estos tipos de arte suelen a veces coincidir, y el equilibrio entre ambos varía con el paso del tiempo. Aquí sólo podemos mencionar algunas tendencias para indicar la complejidad de la situación.

Nuevas necesidades.—En Melanesia, ciertas artes funcionales se han mantenido gracias a su relación con determinadas necesidades específicas. Algunas veces, estas necesidades son de nuevo cuño, nacidas de nuevas formas de contacto cultural. Así, la talla, la pintura y los adornos corporales todavía son extraordinariamente importantes en algunos lugares de Nueva Guinea y en algunas islas de las Nuevas Hébridas. En estas regiones, la compra de un número siempre decreciente de objetos tradicionales por los comerciantes, los coleccionistas y los turistas, suele ir acompañada a menudo por la fabricación de un número, cada vez mayor, de objetos confeccionados expresamente para la venta, y algunos de ellos pertenecientes específicamente al llamado «arte de aeropuerto». El carácter, la calidad, el tamaño y la variedad de los tipos que ahora se fabrican refleja las necesidades del mercado internacional más que las locales, pero esto no significa que este hecho sea necesariamente malo en sí mismo. Sin embargo, estos cambios afectan profundamente a la actitud adoptada por las sociedades locales hacia su propio arte.

Se fabrican en abundancia tallas artísticas del llamado «arte de aeropuerto» y otros objetos. Algunos de éstos están relacionados con las tradiciones locales, aunque muchos de ellos utilizan «historia» espuria o supuesta. El investigador del arte tradicional puede que desprecie el «arte de aeropuerto» como una manifestación degradada, pero para el historiador del arte y para los antropólogos se ha convertido en un aspecto importante de la historia social.

Para mayor información:

Barrow, T. T.: *Art and Life in Polynesia*, Wellington (1971). Bellwood, P.: *Man's Conquest of the Pacific*, Auckland, Sidney, Londres (1978). Berndt, R. M. (ed.): *Australian Aboriginal Art*, Londres y Nueva York (1964). Bodrogi, T.: *Art in North-East New Guinea*, Budapest (1961). Bühler, A.; Barrow, T., y Mountford, C. P.: *Oceania and Australia: the Art of the South Seas*, Londres (1962). Burrows, E. G.: *A flower in my ear*, Seattle (1963). Christensen, D., y Kaeppler, A.: «Oceania, Peoples, Arts of, III. The Performing Arts: Music and Dance», *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 13, págs. 456-461, Chicago (1974). Dodd, E. H.: *Polynesian Art*, Londres (1969). Gathercole, P.; Kaeppler, A., y Newton, D.: *The Art of the Pacific Islands*, Washington (1979). Gerbtands, A. A.: *Wow-ipits*, La Haya (1967). Mead, S. M. (ed.): *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu (1979). Strahthern, A., y M.: *Self-Decoration in Mt. Hagen*, Londres (1971). Trowell, Margaret: *África y Oceanía* (Argos, Barcelona, 1972). Guiart, Jean: *Oceanía* (Aguilar, Madrid, 1963).

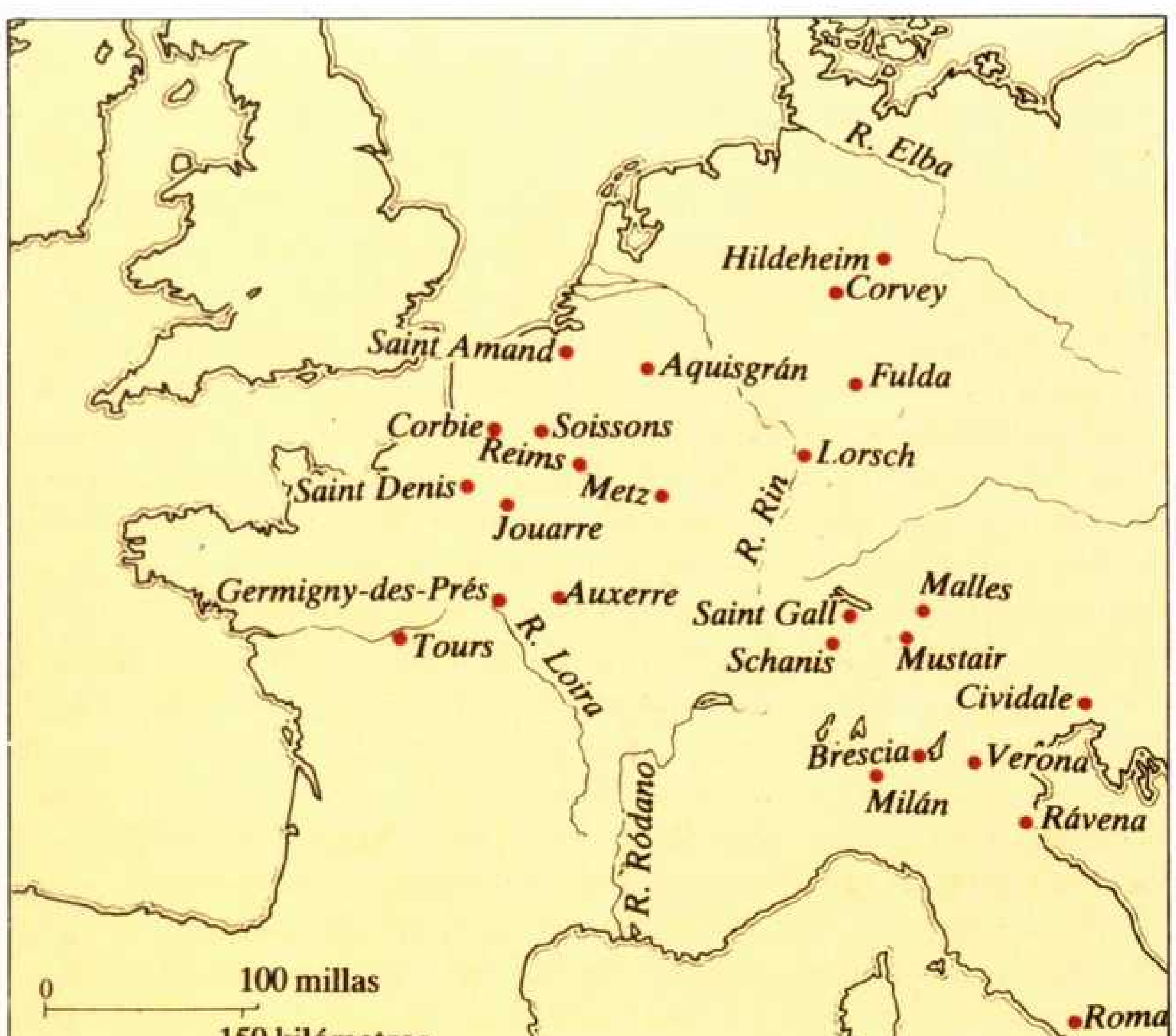
XXIX
ARTE CAROLINGIO



Presentación de la Biblia Viviana a Carlos el Calvo, folio 423 de la misma Biblia; 825. Bibliothèque Nationale, París.

CUANDO, el día de Navidad del año 800, Carlomagno fue coronado emperador del Sacro Imperio Romano por el Papa León III en San Pedro de Roma, dio nombre a toda una época y sentó las bases de una dinastía que había de gobernar Europa occidental durante cien años. Carlomagno había sido coronado rey de los francos en el 768, junto con su hermano menor, Carlomán. En el año 771 moría Carlomán, dejando como posible sucesor a un hijo de corta edad. De modo que los francos aceptaron con toda cordura a Carlomagno como único gobernante. El gran poder que se le confirió de este modo le permitió edificar un nuevo Imperio de Occidente, en parte mediante las conquistas, en parte valiéndose de la diplomacia, pero también creando una nueva forma de control burocrático y fiscal centralizado. Este imperio fue el más importante que surgió en Europa después de la antigüedad. A su muerte, acaecida en el año 814, los dominios de Carlomagno se extendían hasta la Italia meridional y el río Ebro por el sur; por el norte llegaban hasta el río Elba, y hasta las planicies húngaras por el este.

La actividad militar y política caracterizó las primeras décadas del largo reinado de Carlomagno, pero hacia la década del 780 empiezan a vislumbrarse las primeras muestras de su revolución cultural; ésta iba a ganar en alcance e importancia en los últimos veinte años de su vida. Cabe la posibilidad de que el enorme tesoro de los ávaros (se decía que habían sido necesarias 15 carretas, tirada cada una de ellas por cuatro bueyes, solamente para transportar el oro, la plata y ornamentos preciosos), capturado en el 795, desempeñara un papel importante en proporcionarle el excedente de riqueza necesario para mantener el pródigo mecenazgo real. Está claro que la intención principal de este mecenazgo era crear una nueva imagen para un soberano «bárbaro», imagen que tenía que rivalizar con un esplendoroso pasado, el Imperio Romano. Los poetas de la corte habían de llanar a Aquisgrán (el palacio favorito de Carlomagno y el centro más importante del Imperio) la «Nueva Roma», apelativo que hasta entonces sólo se había aplicado a Constantinopla, única ciudad que hasta entonces podía compararse con la Ciudad Eterna.



Los principales centros artísticos del Imperio Carolingio.

El símbolo más visible de esta Nueva Roma fue el propio palacio. Un letrado de la corte dejó una descripción de Carlomagno supervisando su trazado desde una altura que le permitía dominar el conjunto, señalando dónde debían situarse el «foro», el «senado», el «teatro», los «baños», el «Laterano», e incluso el «acueducto». La propia capilla del palacio, trazada sobre un octógono central y en construcción hacia el 786, no sólo estaba basada en cuanto a su diseño en San Vital, erigida en el siglo VI por el emperador bizantino Justiniano en Rávena, sino que Carlomagno ordenó también que se importasen de aquella misma ciudad columnas y capiteles tallados. La deuda con la antigüedad la ponen todavía más de relieve las puertas de bronce con pomos en forma de cabeza de león, decoradas con molduras clásicas finamente cinceladas, rejas de bronce con columnillas clásicas, capiteles corintios y entabladuras decoradas con volutas de acanto. Los moldes de las puertas, encontrados en excavaciones realizadas en Aquisgrán en 1911, demuestran que esta fundición, de un elevado nivel técnico, se hizo allí mismo. En el 801, Carlomagno hizo traer desde Rávena la estatua ecuestre de bronce dorado y tamaño natural que se creía representaba al primer emperador «germánico», Teodorico (probablemente se trataba del emperador Zenón, que reinó en las postrimerías del siglo V), y la colocó entre la capilla palatina y el propio palacio. La estatua fue destruida más tarde; pero una miniatura ecuestre que puede verse en el Louvre, de París, representación del mismo Carlomagno, está sin duda inspirada en aquélla. La estatua y la robusta piña de bronce destinada a servir como fuente en el atrio situado frente a la capilla, imitando directamente a la fuente similar que se levantaba frente a la fachada de San Pedro de Roma, muestran hasta qué punto era consciente la corte de esta revitalización, o *renovatio,* como se la denominó en la época, de la antigüedad clásica.

Junto a los detalles arquitectónicos, también subsisten de ese período esculturas de carácter figurativo y decorativo. Entre todo ello, sobresalen las obras en estuco, como la figura de Carlomagno de tamaño natural que se encuentra en la iglesia de San Juan, en Müstair, y la decoración de la iglesia de Santa Maria in Valle, en Cividale, capital del primer ducado de Lombardía. Se cree que la figura de Müstair es de Carlomagno, ateniéndose a una inscripción tardomedieval. Aunque la fecha es sujeto de controversia, parece haber sido realizada durante el período que va del 806 al 881, en el cual el monasterio fue de propiedad imperial. La decoración de estuco que se conserva en Cividale es sumamente recargada. Consta de un soberbio arco formado por volutas de vid caladas y de seis figuras femeninas de tamaño natural, combinado todo con pintura mural. Parece probable que la obra date de los años inmediatamente anteriores a la conquista de Lombardía por Carlomagno en el 774, y tal vez se derive de fuentes mediterráneas orientales; incluso cabe la posibilidad de que haya sido realizada por artesanos sirios importados, cuya obra en Khirbat-al-Mafjar, mansión privada del valle del Jordán construida entre el 724 y el 743, muestra un lenguaje decorativo similar, aunque no

figuras realizadas a escala tan grande. La inferior calidad técnica que revela el trabajo de las figuras, si se lo compara con la decoración, refuerza la creencia de que los artesanos, faltos de práctica en este parte del trabajo, fueran traídos del exterior. La gran calidad de los restos de una obra ejecutada en un medio bastante perecedero da a entender que este tipo de escultura tal vez haya sido más común en la era carolingia de lo que podría suponerse por la escasez de lo que queda.

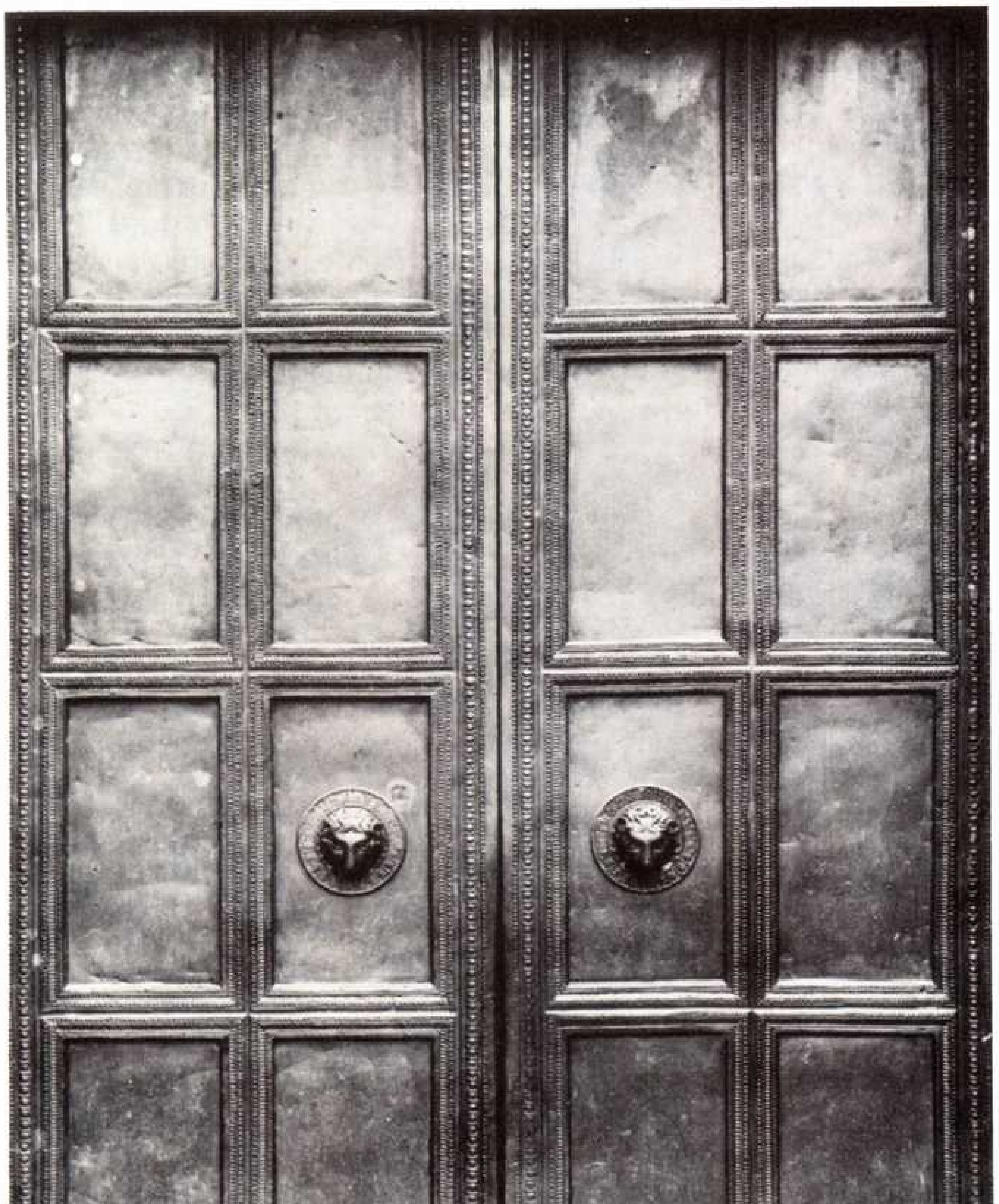
La escultura en piedra, si dejamos a un lado las aplicaciones arquitectónicas, parece haber estado restringida a la dotación de las iglesias, como los recintos de los coros, según se ve en San Pedro de Metz, San Benedetto de Malles y Schünis, en Suiza. Por lo que se refiere a la calidad, los bloques tallados que quedan de estos recintos, son mucho menos avanzados que los estucos de Cividale y lo más probable es que pertenezcan a una tradición precarolingia muy antigua. Tanto las influencias ocasionales de las Islas Británicas como la inseguridad mostrada por los eruditos sobre si la datación de los restos corresponde a los comienzos del siglo VII o a las postrimerías del VIII ponen de relieve esa continuidad. Los fragmentos recientemente descubiertos de una cancela perteneciente a la iglesia que se fundó en Cheminot en el 783, y que se atribuye al mismo taller que las de Metz, aportan un argumento muy sólido para atribuir gran parte de estas obras a la época carolingia.

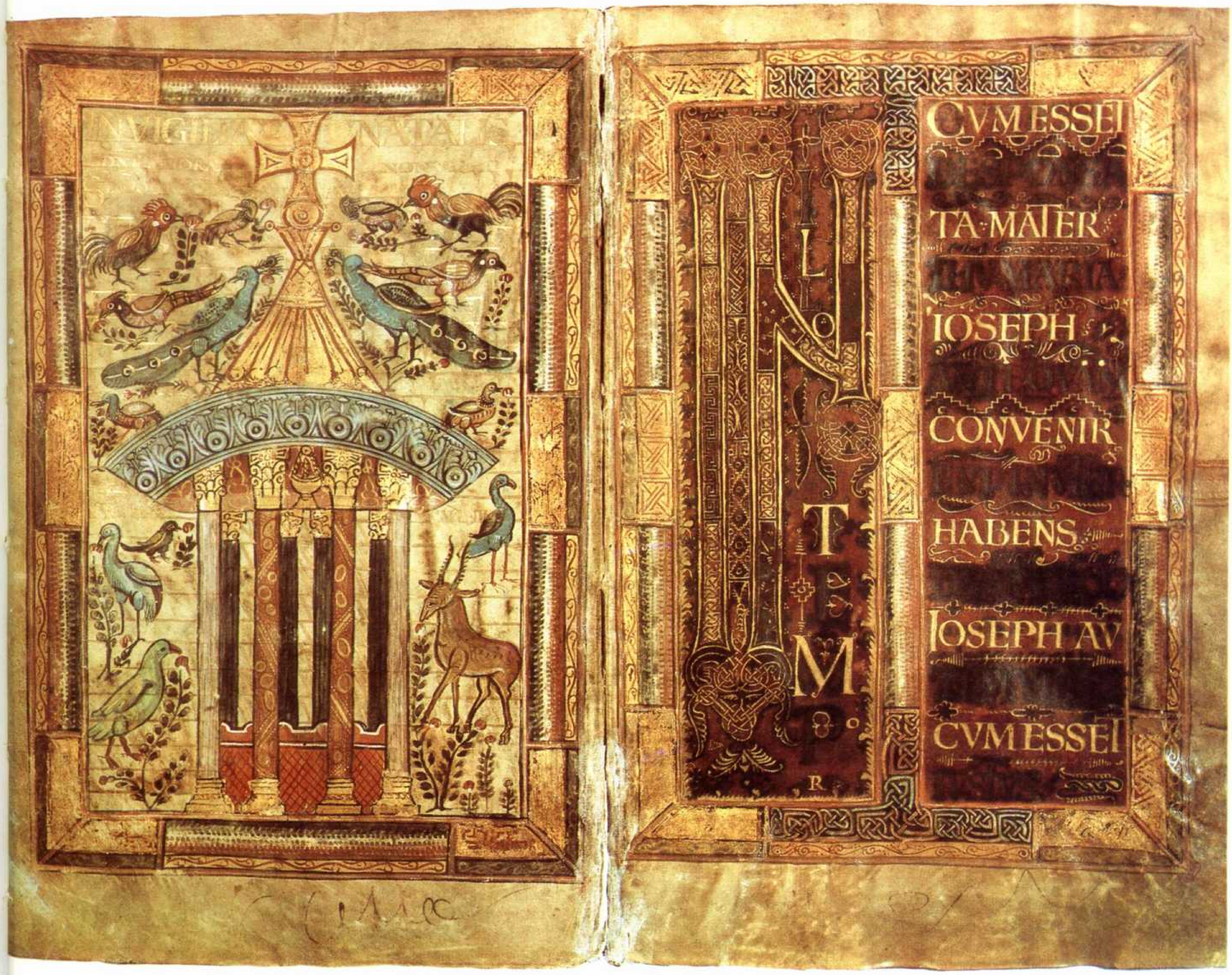
En las tallas de marfil, especie de escultura en miniatura, no se encuentran trazas de una continuidad semejante en relación con tradiciones anteriores. En este caso, se imitaron sin más modelos de la antigüedad, que van desde finales del siglo IV al siglo VI. Las tapas de libros talladas en marfil para los manuscritos de la Escuela de la Corte, como es el caso de las grandes tapas del Evangeliario de Lorsch (actualmente divididos entre la Biblioteca Vaticana y el Museo Victoria and Albert de Londres), basadas en el estilo del siglo VI, patrocinado en Rávena por Máximo, arzobispo de Justiniano, y en los dípticos consulares en cinco partes, que estaban de moda en los siglos V y VI, muestran a las claras esta tendencia. En algunos casos, como ocurre con la tapa del manuscrito Douce 176 de la Bodleian Library, de Oxford, perduran realmente los modelos exactos del siglo V, que muestran una iconografía idéntica y estilos estrechamente relacionados.

En la iluminación de manuscritos florecieron dos estilos muy diferentes dentro de la corte. El primero de ellos, basado en la repetición de los modelos tardíos de la antigüedad, incorpora también el impreciso estilo pictórico de la misma época. El fruto más logrado de esta combinación es el soberbio Evangelario de la Coronación, pintado sobre pergamino teñido con púrpura imperial, actualmente conservado en Viena (Weltliche und Geistliche Schatzkammer). En este caso, no podemos hablar de resurrección de un modelo clásico, sino que debemos pensar que el pintor fue formado realmente en la tradición antigua; tal vez el nombre del sacerdote, «Demetrius», misteriosamente escrito con letras de oro en el margen, al comienzo del Evangelio de San Lucas, sea una pista que apunta hacia Bizancio, donde es posible que esta tradición se haya mantenido viva hasta las postrimerías del siglo VIII. Según la tradición, el propio libro se encontró sobre las rodillas de Carlomagno cuando fue abierta su tumba en Aquisgrán por el emperador Otón III en el año 1000; a partir de entonces se utilizó en las coronaciones imperiales germánicas.

Tal vez más creativo que el asombroso y casi académico conservadurismo del Evangeliario de la Coronación sea un grupo de evangeliarios hechos para la Capilla Imperial de Aquisgrán, conocida actualmente como Escuela de la Corte, si bien en la literatura de épocas anteriores se la llamó Escuela de Ada. El manuscrito más antiguo de este grupo, la Perícope de Godescale, de París (Bibliothèque Nationale), fechada en 781-83 y confeccionado para obsequiársela al Papa Adriano I, es un claro ejemplo de las fuentes de que se disponía en la corte cuando empezó a existir la escuela. Los elementos figurativos parecen tener su origen en fuentes provinciales bizantinas, tal vez transmitidas a través de la Italia del norte, principalmente, en tanto que el lenguaje decorativo, sobre todo el de los historiados folios con que se inicia el texto, está enriquecido por la influencia británica (insular). Esto puede ser en parte un elemento tradicional y fuertemente arraigado en el reino de los francos, y en parte el resultado de un contacto renovado con las tradiciones artísticas inglesas a través de sabios tan eminentes como Alcuino, que fue llamado desde York a la corte de Aquisgrán por Carlomagno, en el 781. Una fusión similar de estilos insular y bizantino puede comprobarse en las tapas de marfil procedentes de Genoels-Elderen (Musées Royaux d'Art et d'Histoire,

Portones de bronce de la capilla del palacio de Carlomagno en Aquisgrán; c. 800.





Bruselas), probablemente contemporáneos del Códice de Godescale. El maduro estilo de la Escuela de la Corte, plasmado por primera vez en el Evangeliario de Abbeville (Bibliothèque Municipale, Abbeville), y más tarde en los Evangeliarios de Lorsch (Biblioteca Vaticana, Roma) y en los de Tréveris (Stadtbibliothek, Tréveris), es más geométrico que pictórico y en su técnica acaba imponiéndose el método medieval de extender un tono intermedio y trabajar sobre él variaciones claras y oscuras, para acabar con puntos destacados blancos o dorados, que se aplicaban una vez que había secado la capa anterior de color. Los antecedentes artísticos de este estilo se encuentran en el «bizantino antiguo» (siglo VI) del arte justinianeo de Rávena, hallado también en las magníficas tapas de libro de marfil de Lorsch, por una parte, y por la otra, en la pintura del norte de Italia, de los que son muestras tanto los murales, por ejemplo, el de Cividale, como el Códice Egino (Staatsbibliothek, Berlín), único manuscrito subsistente de una serie de gran calidad procedente del norte de Italia. Este manuscrito fue producido en Verona entre el 796 y el 799. Aunque es muy poca la pintura mural carolingia que se ha conservado al norte de los Alpes, no cabe duda de que no sólo fue inspirada, sino que además pudo haber sido realizada por italianos.

En Italia nos podemos formar una idea mucho más completa de la importancia de la pintura mural como modalidad de decoración arquitectónica en el período carolingio. Allí se encuentran documentadas tanto las tradiciones más tempranas como su continuación en el siglo IX, gracias a que se conservan ejemplos que abarcan desde los comienzos de las pinturas murales cristianas en las catacumbas de Roma hasta la era carolingia. En la iglesia de San Clemente de Roma se encuentra una serie de frescos, entre los que se cuentan la Ascensión, los Tormentos del Infierno y una Madonna, hallados en la primitiva basílica sobre la que se edificó la iglesia, y que pueden fecharse gracias al retrato votivo del Papa León IV (847-55), que forma parte del conjunto. Aquí, el anterior ilusionismo pictórico de la tradición clásica se transforma en un idioma más duro y lineal que anuncia el posterior estilo románico del siglo XII. De modo que lo que, a primera vista, puede parecer una pintura bastante limitada, de calidad más bien tosca, podría ser progresista en un sentido muy real. La decoración recientemente descubierta y estudiada en San Salvatore de Brescia contiene tanto pinturas murales

Folios del comienzo de la Perícope de Godescale; 781-3. Bibliothèque Nationale, París.

como delicados estucos. Se encuentra en la iglesia monástica fundada el siglo VIII y reconstruida en la época de Luis el Piadoso.
Desde el punto de vista estilístico, estas pinturas se encuentran mucho más cercanas a tradiciones pictóricas italianas antiguas, modelo más propicio para el tipo de pintura mural que se conoce en la zona alpina y al norte de los Alpes. En Malles, en el Tirol italiano, y en Müstair, Suiza, se conservan pinturas en las que se advierte una marcada influencia de estas fuentes italianas. Además, el estilo de Müstair está tan vinculado al modelo bresciano, que muy bien pudiera ser obra de pintores formados en esta ciudad. En la iglesia de San Juan, de Müstair, se halla el conjunto más importante de cuantos se conservan fuera de Italia, importante tanto por su inconografía como por su estilo. Sus paredes están decoradas con no menos que sesenta y dos escenas del Nuevo Testamento, algo insólito en este período, ya que las escenas del Antiguo Testamento son mucho más comunes en los manuscritos carolingios. Müstair permanecen como testimonio elocuente de que sólo una ínfima proporción de las obras ejecutadas han llegado hasta nosotros. Las pruebas documentales también muestran a las claras lo frecuente que fue la decoración pictórica en el siglo IX y la importancia que tuvieron los artistas italianos en el norte. Sabemos, por ejemplo, que la decoración original de la capilla palatina de Aquisgrán estuvo en manos de italianos, llamados especialmente para aquella obra. La rara pervivencia de la decoración con mosaico en el norte de los Alpes, en Germigny-des-Prés, terminada c. 806, también se inspiró sin duda en las obras italianas, y podemos afirmar casi con seguridad que fue ejecutada por estos artesanos viajeros. Resulta más difícil demostrar la continuación de tradiciones más antiguas, tanto merovingias como

Relicario bursiforme de Enger; oro repujado y plata con esmalte sobre madera; probablemente c. 807; Staatliche Museen, Berlín Oeste.



insulares, en el resto del Imperio Carolingio, lejos de la atmósfera erudita de la corte, que comprobar la *Renovatio* de la corte. Contamos, sin embargo, con ciertas pruebas que indicarían que realmente existió. Un ejemplo podría ser el relicario bursiforme ricamente decorado hallado en Enger (Staatliche Museen, Berlín Occidental), que, según la tradición, fue regalado al conde Widuking de Sajonia por el propio Carlomagno con ocasión de su bautismo en el año 785; pero que es más probable haya sido entregado por el conde a la ciudad de Enger en la fecha de su fundación, alrededor del 807. Esta última fecha nos la sugiere el reverso del relicario, cuya iconografía refleja la influencia de las tapas de marfil de Lorsch, producidas en la corte a comienzos del siglo IX. Otro ejemplo de que se mantenía la importancia de la influencia insular es la tapa posterior del Evangeliario de Lindau (Pierpont Morgan Library, Nueva York) que, por contener elementos del estilo de la «bestia aferrante» escandinava (*véase* Arte Vinkingo), podría pertenecer a una época no anterior a los comienzos del siglo IX.
En arquitectura, en la que el mantenimiento de habilidad en el oficio y de conocimiento de las técnicas de construcción tiene más probabilidades de revestir gran importancia, independientemente de las fuentes inmediatas o de las intenciones de los protectores, también hay ciertas muestras de que el escenario franco del siglo VIII, pobremente documentado como está, fue un factor significativo que acompañó a las nuevas ambiciones. La estructura, por ejemplo, distinta del proyecto de la capilla palatina de Aquisgrán, no guarda relación alguna con su modelo de Rávena, y el tratamiento decorativo exterior de la entrada de la Abadía de Lorsch, correspondiente a los albores del siglo IX, presenta junto a sus medias columnas, pilastras, capiteles corintios y trabajadas cornisas —todos elementos de cuño clásico—, una arcada triangular tradicional en el nivel superior y un tratamiento decorativo con mosaico de la superficie de las paredes: evidentemente, una técnica merovingia que ya se halla en la cripta de la abadía de Jouarre, cerca de París, y que corresponde a siglo VII.
Aunque resulta más difícil trazar un cuadro evolutivo coherente de la arquitectura carolingia que de las artes figurativas, las perdurables contribuciones hechas en el siglo IX a la arquitectura medieval son evidentes e importantes. El complejo plano trazado para el abad Gozberto de St. Gall, que comenzó a reconstruir su abadía en el año 830, fue probablemente obra de Heito, obispo de Basilea y abad de Reichenau entre el 803 y el 823. Representa una gran iglesia conventual con coros, tanto al este como al oeste, claustros y una gran variedad de edificios conventuales, que van desde las habitaciones del abad, la enfermería y las depedencias para huéspedes hasta las cocinas, los graneros e incluso los gallineros. Es la planta de una especie de «monasterio ideal», que serviría de modelo durante toda la Edad Media. Aunque la vida monástica había tenido gran fuerza y había estado en constante expansión en Europa desde el siglo VI, la refinada organización física que vemos reflejada en este plano es, sin duda, una nueva contribución con indudables influencias de las reformas monásticas introducidas por San Benito de Aniano, tutor de Luis el Piadoso.
También revistió gran importancia la evolución de la cripta como parte destacada de las iglesias notables. Aunque los ejemplos que subsisten parecen compartir ciertas características básicas, no se puede decir que sus



Pórtico de la abadía de Lorsch; principios del siglo IX.

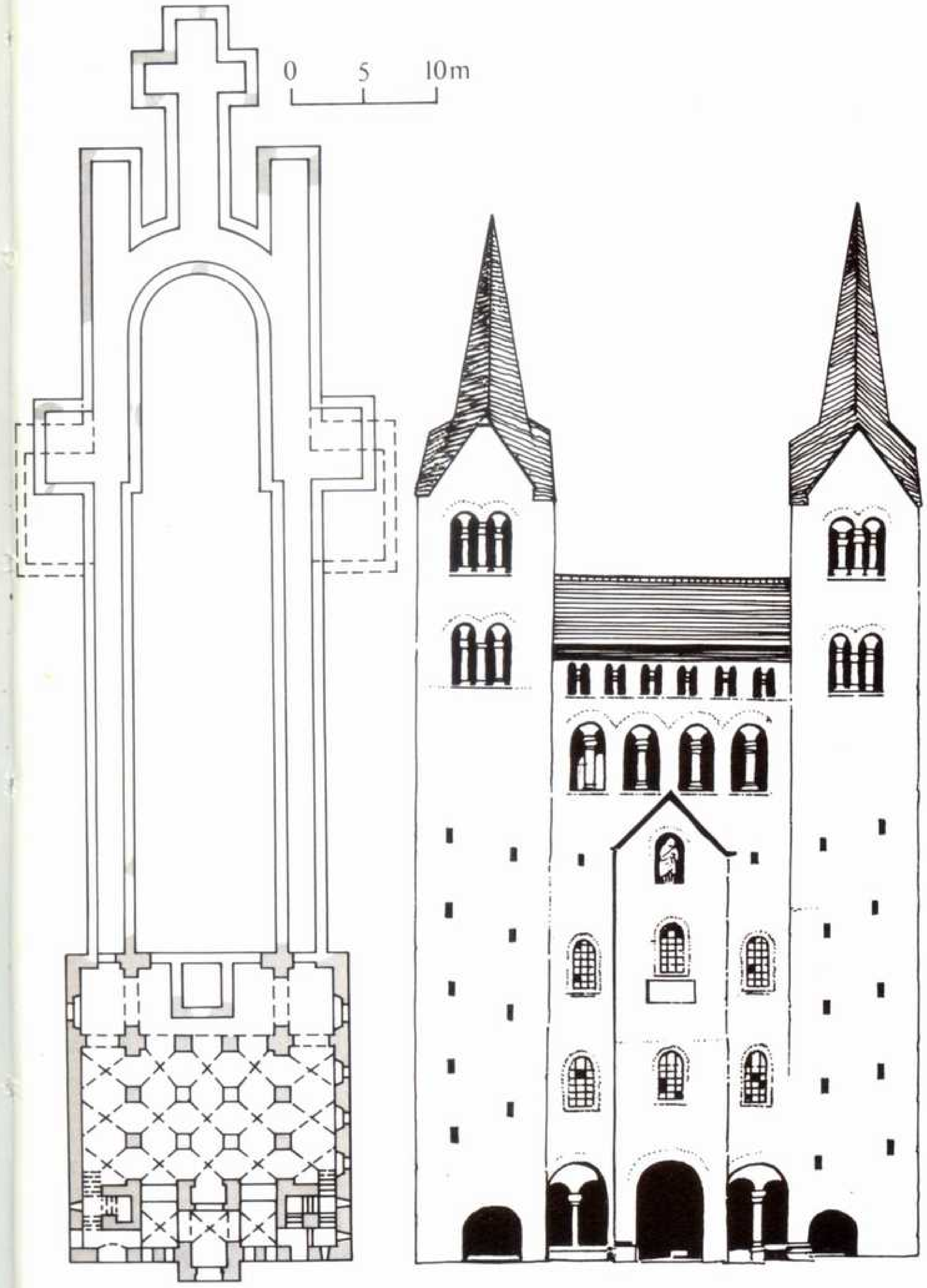
formas estén estrechamente relacionadas. Esto es característico de un período en que se estaban estableciendo costumbres y funciones uniformes, pero que no disponía todavía de las soluciones arquitectónicas aceptadas por la tradición. El motivo de la aparición de las criptas fue la creciente popularidad del culto a los santos y a sus restos mortales. Así fue como se creó un espacio más íntimo, más pequeño, casi como una segunda iglesia, en el extremo oriental de la principal, muchas veces en el mismo nivel que la nave, cubierto con bóveda de arista o de cañón, de abertura muy limitada, para soportar un santuario elevado, al que se accedía desde la nave por unos escalones. En la iglesia de St. Germain, Auxerre, se construyó entre 841 y 865 una amplia cripta que tiene una gran cámara central rodeada por un deambulatorio en tres de sus lados, y con otra cámara hacia el este. Es probable que en sus orígenes ésta desembocara en un oratorio circular. En St. Medard, Soissons, erigida entre 826 y 841, todo el ancho de la iglesia está cruzado por una serie de siete pequeñas cámaras de bóveda de cañón, unidas por una estrecha galería de bóveda de aristas, que va de norte a sur y que a su vez tiene otras tres extensiones, semejantes a túneles, que van hacia el oeste. Este conjunto nos recuerda a las catacumbas de Roma, pues está compuesto por pequeñas cámaras funerarias. A pesar de la gran variedad de formas, todas estas criptas tenían una ventaja en común: en el santuario elevado de la iglesia superior, el altar mayor estaba inmediatamente por encima de las más sagradas reliquias de los santos que yacían debajo, al mismo tiempo que se permitía un contacto más íntimo con esas reliquias en la propia cripta. Además de crear nuevas formas arquitectónicas en el extremo oriental de las iglesias, los arquitectos carolingios también prestaron una renovada atención al extremo occidental de los edificios más importantes. Se construyeron allí enormes estructuras, siempre de dos pisos por lo menos, por lo general de planta cuadrada o

rectangular, y habitualmente dominados por una torre central o dos laterales. Estas estructuras han recibido el nombre alemán de *Westwerk*.
Tras la muerte de Carlomagno en el 814, la idea del renacimiento de la antigüedad persistió indudablemente e incluso alcanzó mayor impulso durante el reinado de su hijo, Luis el Piadoso (ob. 840). Aunque la Escuela de la Corte, con su ostentación, refleja el gusto de Carlomagno, el estilo más erudito y académico que se advierte en el Evangeliario de la Coronación podría haber sido patrocinado por Luis, coronado rey en 781 y coemperador en el 813. No cabe duda de que, aunque la Escuela de la Corte cesó con la muerte de Carlomagno, la influencia del Evangeliario de la Coronación y de otros elementos similares de renacimiento clásico van ganando terreno después del año 814. Obras de arte destacadas, como el Salterio de Utrecht (Biblioteca de la Universidad, Utrecht), y muy especialmente el Evangeliario de Ebbo (Bibliothèque Municipale, Epernay), escrito para el arzobispo Ebbo de Reims (elegido en 810, depuesto en 845), descienden directamente de los Evangelios de Viena.
Cada uno de los salmos está ilustrado por composiciones sin enmarcar, que ocupan aproximadamente un tercio de la página. Grupos arracimados de figuras traducen literalmente, en versión pictórica, el contenido narrativo del texto. El paisaje y los detalles arquitectónicos están dibujados con la misma línea rápida y con el mismo delicado ilusionismo, y todas las partes del dibujo se ven animadas por un movimiento extático. Debido a la relación que hay entre este libro y el arzobispo de Reims, se le denomina «estilo de Reims», que habría de convertirse en una de las contribuciones más influyentes sobre el arte medieval.
En cierto sentido, el interés mantenido durante la época de Luis el Piadoso por el último arte de la antigüedad se manifiesta, de manera aún más marcada, en una placa de marfil, que se encuentra actualmente en el Merseyside County Museum, de Liverpool. Representa la Crucifixión con la Virgen, San Juan y Estéfaton y Longinos por encima, y las tres Marías en la Tumba, debajo. Esta última escena es una imitación exacta de un marfil de comienzos del siglo V, que puede verse hoy en el Bayerisches Nationalmuseum, de Munich.
Tras la muerte de Luis el Piadoso, en 840, el Imperio quedó dividido en tres partes por el Tratado de Verdún, en el año 843. La región central de Europa, desde la Baja Lorena en el norte hasta Italia en el sur, además del título imperial, fueron entregados al hijo mayor de Luis, Lotario I; las regiones orientales correspondieron a Luis el Germano, y la región occidental, fundamentalmente lo que era la antigua Galia, fueron encomendadas a Carlos el Calvo, hijo menor de Luis, nacido de su segunda esposa, Judith. La división se mantuvo hasta el Tratado de Meersen, en el año 870, cuando a la muerte de Lotario II (segundo hijo de Lotario I), Luis el Germano y Carlos el Calvo se dividieron entre sí el reino central, dejando únicamente Italia a los descendientes de Lotario I; la frontera se trazó más o menos siguiendo el límite que separa a los modernos estados de Alemania y Francia. Como resultado directo de estas divisiones, cesó el patrocinio centralizado que habían ejercido Carlomagno y su hijo Luis. Bajo los nuevos gobernantes y poderosos eclesiásticos, surgieron nuevos centros de actividad: Tours, Corbie, St. Amand y St. Denis, en la región occidental; Corvey, St. Gall y Fulda, en oriente, y Metz

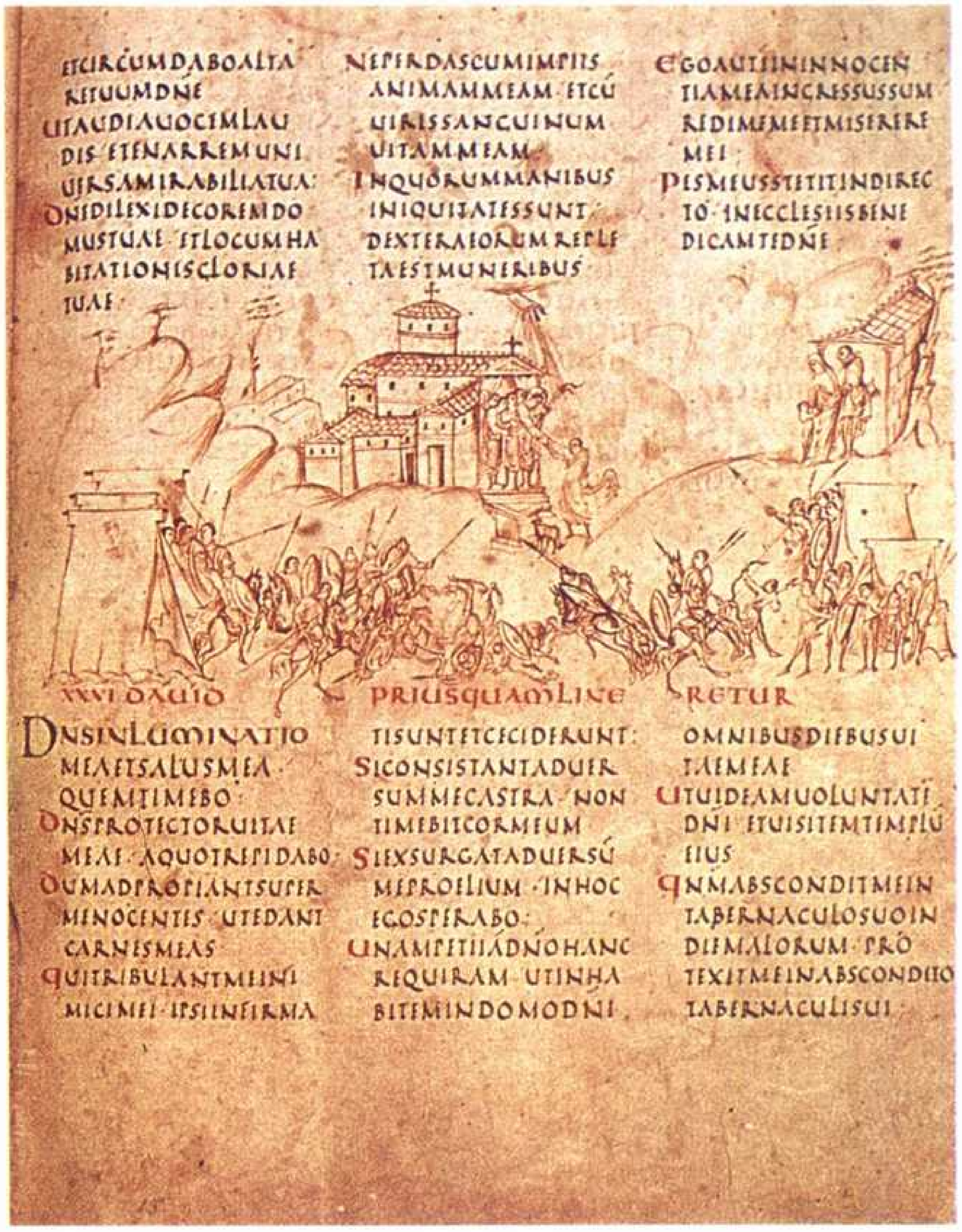


Tabla de marfil: arriba, la Crucifixión; abajo, las tres Marías junto al sepulcro; 16,1 × 10,8 cm. Merseyside County Museums, Liverpool.

y Milán, en el reino central, que luego habría de dividirse. La última fase del grabado sobre marfil de Metz, conocida durante mucho tiempo como Escuela Joven de Metz, comienza con una medalla de la Crucifixón engastada en la tapa de un manuscrito fechado c. 840, que actualmente se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París (MS. lat. 9383), donde aparece rodeada por un magnífico borde de oro con piedras preciosas y esmaltes en *cloisonné* de oro, estrechamente emparentados con los hallados en el Altar Dorado de San Ambrosio, Milán, de c. 850. Han subsistido numerosos paneles de la Crucifixión relacionados con este medallón, así como medallones con escenas del Nuevo Testamento realizadas como tapas traseras para los mismos libros. Sin duda pertenecen al período de mayor actividad de Metz, que cesó cuando este centro empezó a decaer tras el Tratado de Meersen en el año 870, decadencia que también se advierte por el hecho de que prácticamente se interrumpió la producción de manuscritos iluminados por esa misma época.
La gran abadía de Tours estableció por primera vez una tradición de erudición bajo Alcuino, en las postrimerías del siglo VIII. A continuación, dio lugar a una importante producción artística bajo el patrocinio de sus abades Adelhard (834-43) y el conde Viviano (844-51), producción que floreció hasta la destrucción de la abadía

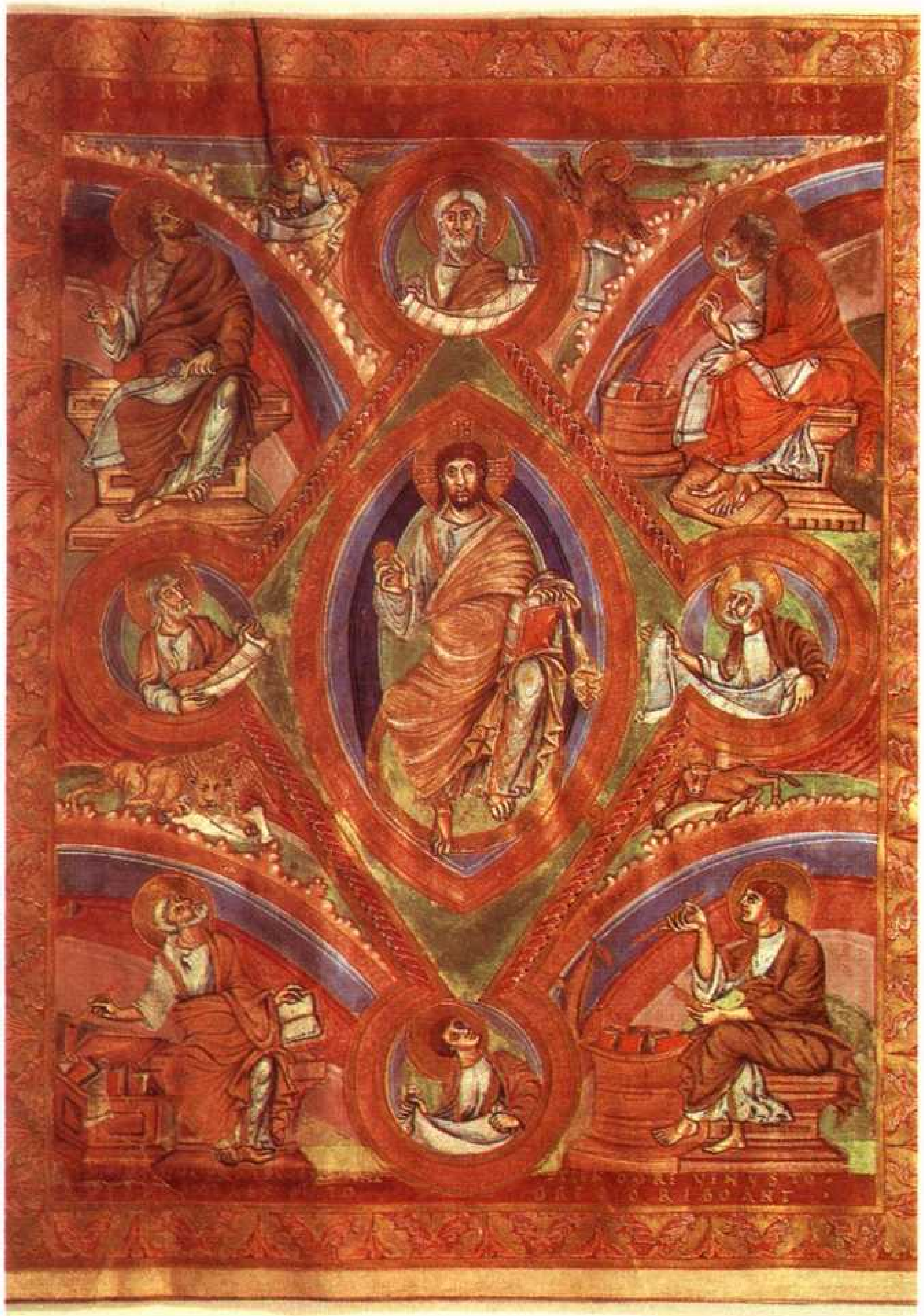


Abadía de Corvey (construida entre 873 y 885); izquierda, planta de la iglesia; derecha, la *Westwerk*.



Folio 15 (Salmo 26) del Salterio de Utrecht; Biblioteca de la Universidad, Utrecht.

por los invasores normandos en el 853. Las ilustraciones del Antiguo Testamento allí creadas, basadas tal vez en modelos mediterráneos del siglo VI, habrían de establecer en cuanto a iconografía y estilo un precedente, que sería intensamente explotado en Hildesheim bien entrado ya el siglo XI.
En las grandes biblias de Tours, las iluminaciones a toda página son, o bien temas individuales, como el Pantocrátor que hay al comienzo de los evangelios y las imágenes de dedicación, o bien están organizados en tres o cuatro tiras que cruzan una página en una forma narrativa continua, casi como las viñetas de una historieta. La fuente evidente de estas obras es la tradición del antiguo pergamino, que, en forma esculpida, se ve en la Columna de Adriano, en Roma (*véase* Arte Romano). La misma tradición se adiverte también en las bandas horizontales de color que aparecen como fondo en las escenas del Antiguo Testamento, una adaptación algo malinterpretada del fondo de color graduado de las últimas pinturas antiguas, que pretendían simular la perspectiva aérea del original. Una de las grandes biblias de Tours, la Biblia de Viviano (Bibliothèque Nationale, París: MS. lat. I), encargada por el conde Viviano en el año 845 y dedicada a Carlos el Calvo, establece una vinculación entre el estilo de Tours y la última gran escuela carolingia que habría de crearse, la de Carlos el Calvo.
Las características de la anterior *Renovatio* siguieron desarrollándose especialmente en Metz y en Milán. Drogo, arzobispo de Metz, hermanastro de Luis y capellán del emperador Lotario I, basó su patrocinio en las tradiciones de la corte mientras estuvo en Milán; obras tales como el gran frontal del Altar Dorado de San Ambrosio (c. 850) contaron con la ventaja de tener a mano hermosos modelos paleocristianos. El desarrollo de Metz como centro artístico es una historia larga y complicada. Cuando Drogo fue asignado a esa sede en 823, se establecieron relaciones muy próximas con la corte de Luis el Piadoso, relaciones que se mantuvieron durante los años sucesivos. Tras el acceso al trono de Lotario I y la elevación de Drogo al archiepiscopado en el 844, las relaciones fueron quizá más estrechas todavía. Desde el comienzo, el estilo pictórico a la manera de la antigüedad de la «corte» de Luis revistió gran importancia. Además, la influencia clásica no interesaba sólo al aspecto estilístico, ya que el manuscrito más antiguo de que se tenga noticia, probablemente escrito para Metz a comienzos de la década del 820, fue una compilación astronómica que actualmente se halla en Madrid (Biblioteca Nacional; Cód. 3307). La inmensa mayoría de los textos clásicos, tanto literarios como científicos, sólo llegó a períodos posteriores gracias a la ilustrada actividad de los eruditos y escribas carolingios. Otro de los centros en los cuales tal vez se mantenía activa la escuela de la corte de Carlos el Calvo fue la abadía de St. Denis, de la cual Carlos se convirtió en abad lego en el año 867. Se encargó gran profusión de



Pantocrátor, del Códex Aureus; 870. Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

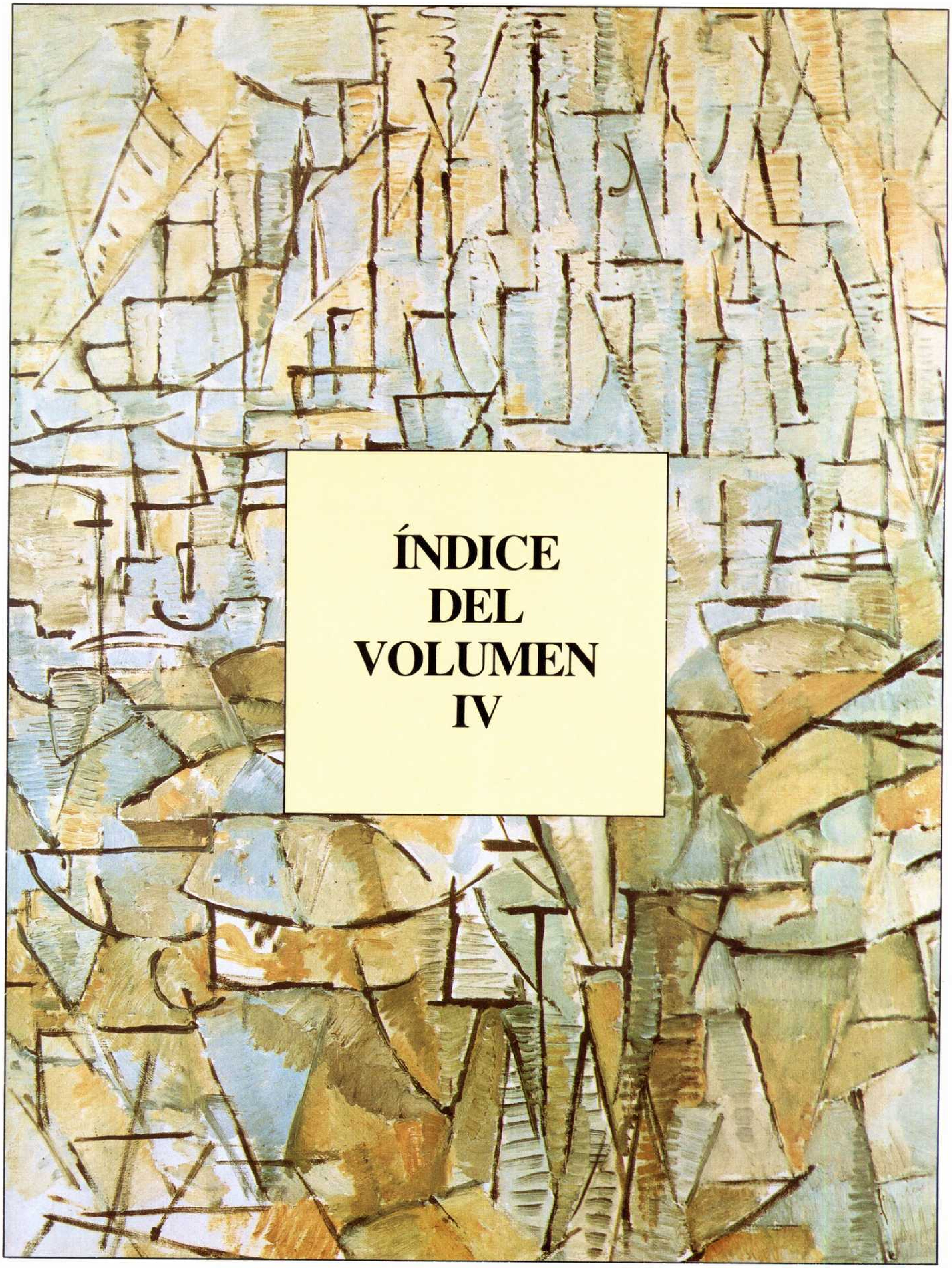
manuscritos iluminados y de trabajos de orfebrería, especialmente en la última década de su largo reinado, que terminó en el año 887; puede que la decadencia de Metz tras la muerte de Lotario II, en 869, haya permitido a Carlos añadir una abundante corriente de talentos artísticos a las tradiciones establecidas que imperaban en su reino. En muchos aspectos, tanto técnicos como estilísticos, un manuscrito como el Códex Aureus (Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Clm. 14000), escrito por Beringar y Luithard en el año 870, y su magnífica tapa dorada, resume todos los logros del arte carolingio. Mientras que en épocas anteriores de ese mismo siglo escuelas como la de Metz o la de Aquisgrán sólo podían explotar en la mayoría de los casos la herencia de la antigüedad, los artistas empleados por Carlos estuvieron en condiciones de enriquecer esa herencia transformándola en un lenguaje totalmente carolingio, resumiendo al mismo tiempo todo lo que se había conseguido anteriormente.
Indudablemente, el estilo de decoración enormemente rico desarrollado en el Códex Aureus, también en los manuscritos con él relacinados, rivaliza con la obra de la Escuela de Corte de Carlomagno en cuanto a riqueza y ostentación, y en ocasiones incluso la supera. En otras de orfebrería, como la portada del Códex Aureus, la tardía cubierta de Lindau (Pierpont Morgan Library, Nueva York; MS. I) o el frontal del altar dorado para su abadía real de St. Denis (conocido actualmente sólo por una pintura hecha por el Maestro de la Misa de St. Giles, de c. 1500; National Gallery, Londres) se encuentran el mismo esplendor y la misma síntesis estilística de todo lo realizado con anterioridad. La iconografía de la tapa del Códex Aureus, así como su página del Pantocrátor, tienen una relación muy estrecha con la tradición de Tours hallada en la Biblia de Viviano.
La expresión pictórica y vívida del salterio personal de Carlos, de c. 860 (Bibliothèque Nationale, París; MS. lat. 1152), debe mucho a la escuela de Metz, y las técnicas de orfebrería empleadas en la corte tienen una relación innegable con toda la obra anterior, especialmente en las tradiciones más refinadas del norte de Italia tan claramente plasmadas en el Altar Dorado de Milán. Sólo en lo que a tallas de marfil se refiere para faltar esa riqueza de material. Sin embargo, recientes investigaciones han demostrado que el gran «Trono de San Pedro» que se encuentra en el Vaticano fue construido para Carlos el Calvo; pero también aquí, como en otros momentos de este período, los paneles de marfil parecen haber sido vueltos y tallados de nuevo, y de una forma más frecuente de lo que es habitual. También otros marfiles muy estrechamente conectados con el estilo del Salterio de Utrecht, y posiblemente tallados en una fecha más próxima al 830 que al 870, fueron usados, quizá reusados, por los artesanos de Carlos. Es probable que el tráfico de los colmillos de elefante, materia prima de estas obras, hubiese empezado a decaer en la segunda mitad del siglo IX. Otra cosa también evidente es la gran variedad de estilos que merecieron el patrocinio de Carlos; junto a los ya mencionados, está también el estilo franco-sajón de la llamada «segunda Biblia» de Carlos el Calvo (Bibliothèque Nationale, París), un arte decorativo de gran elegancia y precisión derivado de fuentes insulares anteriores. No sería correcto llamar a esta gran variedad de obras «Escuelas de Carlos el Calvo», ya que se trata más de la obra de una época que de una escuela, pero sin duda es más auténticamente creativo y más carolingio que cualquiera que se haya dado con anterioridad.
Ninguno de los sucesos de Carlos el Calvo durante el último cuarto del siglo IX logró crear estabilidad suficiente como para alentar en sus cortes el cultivo del arte.
La obra carolingia en su conjunto fue de suma importancia para la civilización del norte de Europa. El largo predominio de la tradición mediterránea se interrumpió por fin, no a causa de la aparición de una estética fundamentalmente opuesta, sino más bien por la absorción de su tradición humanista. A lo largo de la Edad Media, desde el siglo IX en adelante, si alguna influencia había de tener la tradición clásica sobre el arte occidental, ya fuese en su versión antigua, ya en el paleocristiana o bizantina, estaría siempre marcada por lo que podría denominarse el clasicismo del norte, creado por los artistas carolingios.

Para mayor información:

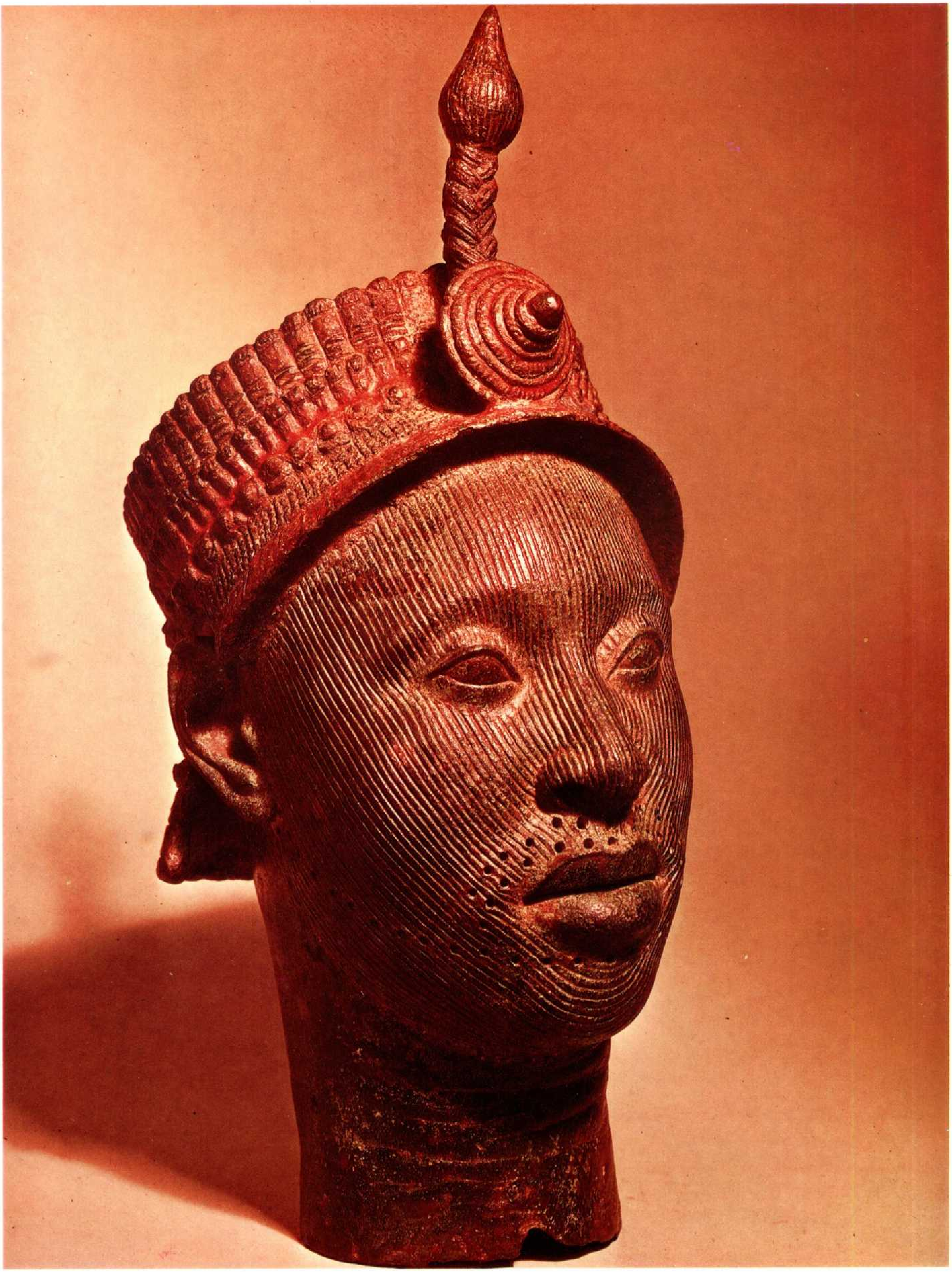
Beckwith, J.: *Early Medieval Art*, Londres (1964). Conant, K. J.: *Carolingian and Romanesque Architecture: 800-1200*, Harmondsworth (1978). Dodwell, C. R.: *Painting in Europe: 800-1200*, Harmondswort (1971). Hinks, R.: *Carolingian Art*, Ann Arbor (1962). Hubert, J.; Porcher, J., y Volbach, W. F.: *Carolingian Art*, Londres (1970). Lasko, P.: *Ars Sacra, 800-1200*, Harmondsworth (1973). Hubert, Jean: *El imperio carolingio* (Aguilar, Madrid, 1968). Pijoan, José: *Historia del arte* (Salvat, Barcelona, 1971).



ÍNDICE DEL VOLUMEN IV



Composición n.º 3 (Mondrian). Gemeentemuseum, La Haya.



Cabeza de bronce yoruba del siglo XIII. Museo Británico, Londres.

ÍNDICE TEMÁTICO



Miniatura del Evangeliario de Kells. Biblioteca Trinity, Dublín.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



sarpe HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE 4